



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**Maria Larissa Farias Ferreira**

***A ascensão nostálgica da ordem: criação literária e analogia ao mítico em *Tutaméia****

Recife

2021

**Maria Larissa Farias Ferreira**

**A ascensão nostálgica da ordem: criação literária e analogia ao mítico em *Tutaméia***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientador:** Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Recife

2021

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

F383a Ferreira, Maria Larissa Farias  
A ascensão nostálgica da ordem: criação literária e analogia ao mítico em *Tutaméia* / Maria Larissa Farias Ferreira. – Recife, 2021.  
274p.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

Inclui referências.

1. Analogia. 2. Mítico. 3. Criação literária. 4. Guimarães Rosa.  
5. Tutaméia. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-101)

**Maria Larissa Farias Ferreira**

**A ascensão nostálgica da ordem: criação literária e analogia ao mítico em *Tutaméia***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 17/03/2021.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig (Examinador Externo)  
Instituto Federal de Pernambuco

Dedico à sua memória, à sua presença, ao seu futuro.

Ao mestre João Guimarães Rosa, que me ensinou a felicidade.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e mestre Anco Márcio Tenório Vieira: pela paciência, pelos comentários e ideias pertinentes, por ter acreditado no trabalho, por ter sido e ser – para mim – fundamental inspiração intelectual, desde os primórdios de uma adolescente graduanda em Letras.

Aos meus amigos, aos meus afetos, aos meus colegas de área: pela atenciosa presença, pelos diálogos e por todos os momentos em que ouviram tagarelices sobre esta pesquisa. Principalmente, pelo apoio moral, pelos iluminadores cafés divididos, pela provisória paz.

Ao meu pai, que (constantemente confuso sobre o que pesquiso) nunca esmoreceu, apoiando-me continuamente, acreditando sempre em minhas decisões.

À minha mãe, *in memoriam*, pelo que plantou em mim em tão curta infância.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq): pela bolsa concedida, sem a qual esta pesquisa seria ainda mais difícil.

“No diré las fatigas de mi labor. Más de una vez grité a la bóveda que era imposible descifrar aquel texto. Gradualmente, el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por un dios.” (BORGES, 1982, P. 119)

“I renounce the blessèd face  
And renounce the voice  
Because I cannot hope  
to turn again  
Consequently I rejoice, having to construct something  
Upon which to rejoice [...] These matters that with myself I too much discuss  
Too much explain  
Because I do not hope to turn again  
Let these words answer  
For what is done, not to be done again  
May the judgement not be too heavy  
upon us”(ELIOT, 2018, pp. 178-180)

## RESUMO

Esta dissertação investiga a presença de uma analogia ao mítico em *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa. Toma-se, como fundamento de nossas indagações, a identificação de uma estrutura ordenada, de pretensões miticamente cósmicas, no âmbito macro (que comporta epígrafes, índices de leitura e releitura, organização do sumário e prefácios) e micro (os 40 contos) da obra em questão. Sobre a macroestruturação do *Tutaméia*, explicitamos a existência de uma organização-para-a-unidade, cujo anseio nostálgico ao uno reverbera, em forma de analogia, princípios mítico-cósmicos subjacentes à ideia de Criação. Tal analogia nas *Terceiras Estórias*, ressoa, em forma de projeção poético-reflexiva, problematizações em torno da concepção de criação literária (no que esta possui em conexão com a perspectiva mítica da Criação). Defendemos, aqui, que a ascendência de um elo entre as partes constitutivas do *Tutaméia* (que confirma a ressonância de princípios cósmico-criativos) faz-se possível não só por meio da macroestrutura mencionada, mas fundamentalmente pelo que identificamos como a existência de formas analógicas (diferentes, mas reiterativas), estabelecedoras do vínculo entre as 40 estórias que estudamos nesta pesquisa. Portanto, este trabalho pauta-se na identificação de um movimento analógico duplo no *Tutaméia*.

**Palavras-chave:** Analogia. Mítico. Criação literária. Guimarães Rosa. Tutaméia.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the presence of a mythical analogy in *Tutaméia*, by João Guimarães Rosa. The foundation of our inquiries is based on the identification of an ordered structure, of mythically cosmic pretensions, in the macro scope (which includes epigraphs, reading and rereading indexes, summary organization and prefaces) and micro (the 40 stories) of the book in question. Regarding the macrostructure of *Tutaméia*, we demonstrate the existence of a nostalgic organization-for-the-unity, which implies, in the form of analogy, one of the mythical-cosmic principles underlying the idea of Creation. Such an analogy in *Tutaméia*, also resonates, in the form of a poetic-reflexive projection, problematizations around the conception of literary creation, in what it has in line with the mythical perspective of Creation. We argue, here, that the ascendancy of a link between the constituent parts of *Tutaméia* (which confirms the resonance of cosmic-creative principles) is made possible not only by the aforementioned macrostructure, but fundamentally by the existence of analogical forms (different, but repetitive), which establish the link between the 40 stories studied in this research. Therefore, our dissertation is based on the identification of a double analog movement in *Tutaméia*.

**Keywords:** Analogy. Mythical. Literary creation. Guimarães Rosa. Tutaméia.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>PRELÚDIO SOBRE O PROBLEMA DA UNIDADE NO <i>TUTAMÉIA</i></b> .....	11
<b>2</b>	<b>CAMINHOS PARA A INTERPRETAÇÃO DA ANALOGIA AO MÍTICO EM <i>TUTAMÉIA</i>: REFLEXÕES SOBRE OS “MODOS TEMÁTICOS” DE NORTHROP FRYE</b> .....	30
<b>3</b>	<b>DA NATUREZA DO ANALÓGICO: REFLEXÕES SOBRE O POÉTICO E O MÍTICO</b> .....	37
<b>4</b>	<b>DA LINGUAGEM E DO MITO: A CRIAÇÃO METAFÓRICA NO CERNE DO DEBATE</b> .....	45
<b>5</b>	<b>CRIAÇÃO LITERÁRIA E NOSTALGIA DA UNIDADE: REFLEXÕES A PARTIR DE DUAS OBRAS DE GEORGE STEINER</b> .....	50
<b>6</b>	<b>O ENIGMA DE MOIMEICHEGO: “O ESCRITOR DEVE SER O QUE ELE ESCREVE”?</b> .....	58
<b>7</b>	<b>O MISTÉRIO GERAL DA ANTI-ENCICLOPÉDIA CÓSMICA: ORDEM, EPÍGRAFES E PREFÁCIOS DE <i>TUTAMÉIA</i></b> .....	70
7.1	O SOPRO SUGESTIVO DO CRIADOR: A ORDEM E AS EPÍGRAFES.....	71
7.2	O SILÊNCIO BULHENTO DOS PREFÁCIOS E O PROBLEMA DA ORDEM-PARA-UNIDADE NO <i>TUTAMÉIA</i> .....	75
<b>8</b>	<b>AS ESTÓRIAS: OS 40 DEGRAUS PARA A ASCENSÃO DA UNIDADE</b> .....	94
8.1	ANTIPERIPLÉIA.....	96
8.2	ARROIO-DAS-ANTAS.....	101
8.3	A VELA AO DIABO.....	105
8.4	AZO DE ALMIRANTE.....	107
8.5	BARRA DA VACA.....	111
8.6	COMO ATACA A SUCURI.....	120
8.7	CURTAMÃO.....	126
8.8	DESENREDO.....	138
8.9	DROENHA.....	143
8.10	ESSES LOPES.....	147
8.11	ESTÓRIA N.º 3.....	150
8.12	ESTORIINHA.....	155
8.13	FARAÓ E A ÁGUA DO RIO.....	161
8.14	HIATO.....	165

8.15	INTRUGE-SE.....	170
8.16	JOÃO PORÉM, O CRIADOR DE PERUS.....	175
8.17	GRANDE GEDEÃO.....	181
8.18	REMINISÇÃO.....	184
8.19	LÁ, NAS CAMPINAS.....	189
8.20	MECHÉU.....	193
8.21	MELIM-MELOS.....	197
8.22	NO PROSSEGUIR.....	199
8.23	O OUTRO OU O OUTRO.....	204
8.24	ORIENTAÇÃO.....	206
8.25	OS TRÊS HOMENS E O BOI DOS TRÊS HOMENS QUE INVENTARAM O BOI.....	210
8.26	PALHAÇO DA BOCA VERDE.....	215
8.27	PRESEPE.....	220
8.28	QUADRINHO DE ESTÓRIA.....	223
8.29	REBIMBA, O BOM.....	228
8.30	RETRATO DE CAVALO.....	231
8.31	RIPUÁRIA.....	235
8.32	SE EU SERIA PERSONAGEM.....	239
8.33	SINHÁ SECADA.....	243
8.34	SOTA E BARLA.....	247
8.35	TAPIIRAIUARA.....	250
8.36	TRESAVENTURA.....	253
8.37	– UAI, EU?.....	256
8.38	UMAS FORMAS.....	259
8.39	VIDA ENSINADA.....	262
8.40	ZINGARESCA.....	265
<b>9</b>	<b>POR SER EXATO, TODO FIM É IMPOSSÍVEL: CONSIDERAÇÕES</b>	
	<b>FINAIS.....</b>	<b>268</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>272</b>

## 1 PRELÚDIO SOBRE O PROBLEMA DA UNIDADE NO *TUTAMÉIA*

*“[...] Há a ameaça da desconstrução, mas ao mesmo tempo pressente-se a sugestão de uma grande calma, de algo como uma maré cuja ressaca vai purificar a matéria das divisões e da violência inerentes à criação” (STEINER, 2003, p. 42)*

George Steiner, em *Gramáticas da Criação*

Iniciemos nosso estudo comentando a citação que epigrafa este capítulo. Em tal momento da obra *Gramáticas da Criação*, George Steiner reflete sobre o que considera ser a existência de um “traço de perda” presente em “toda grande arte”. Para ele “[...] a grande arte, a literatura, e especialmente a música, nos transmitem vestígios do que não foi formado, da fundamental inocência de suas fontes e de seu material bruto” (STEINER, 2003, p. 42). Não nos cabe discutir, aqui, o que Steiner compreende como “grande arte”. Contudo, as reflexões do crítico em torno de uma espécie de período anterior à queda do material artístico, em uma forma definida e quase sempre definitiva, é de extrema pertinência para os debates que encetaremos nesta dissertação. Com esses pressupostos, George Steiner parece sugerir um fundo nostálgico (de uma anterioridade pré-acabada) inerente a alguns aspectos da produção e das reflexões estéticas. Ao meditar sobre asserções heideggerianas, o autor sustenta:

*“[...] Precisamente como formula Heidegger, baseado em Hegel, o Ser não pode existir sem o eclipse ou a contração interna do não-ser. Mas o não-ser, que segundo os místicos, existe para que o Ser possa existir, faz tanta pressão sobre a existência quanto o vácuo pressionando uma membrana.”<sup>1</sup> (STEINER, 2003, p. 42).*

E se pudéssemos argumentar sobre as concretizações nostálgicas presentes numa obra literária que pretende destacar, em sua organização, uma espécie de “primado da unidade”? Com isso, teríamos que levantar algumas questões inevitáveis: qual o fundamento que dá unidade a um livro de estórias? Qual o fundamento que poderia estender o conceito de “obra”

---

<sup>1</sup> Talvez esta epígrafe, presente na segunda parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida” do *Tutaméia*, seja um contraparte simbólico de tal ideia: “A matemática não pode progredir até que os hindus inventassem o zero. (O DOMADOR DE BALEIAS)” (ROSA, 1985, p. 165).

além do sentido meramente editorial de um livro (ou seja, sua publicação como uma reunião de contos, com um título e um autor muitíssimo bem definidos)? Essas questões (que de alguma forma poderíamos julgar irrisórias) envolvem problemas, em torno da criação literária, que consideramos como os de natureza não facilmente solucionáveis (à maneira de grande parte das problemáticas fundamentais da Teoria Literária), embora, em um primeiro momento, pareçam-nos ingenuamente simples. Ao refletir sobre a “nomeação das coisas vivas” feita por Adão no *Gênesis*, Steiner salienta que “[...] a designação isola, e rompe a unidade e a coesão primordiais” (STEINER, 2003, p. 44). Seria possível, então, cogitar um teor nostálgico na presente insistência de ordenação numa obra literária como o *Tutaméia*? Theodor Adorno, em sua *Teoria Estética*, oferece uma consideração pertinente sobre as reflexões que propomos:

[...] Quem não possui nenhum órgão para as belas passagens – mesmo na pintura, assim o Bergotte de Proust que, segundos antes da sua morte, é fascinado por um pequeno lance de parede amarela num quadro de Vermeer –, é tão estranho à obra de arte como aquele que é inepto para a experiência da unidade. Estes pormenores só recebem, contudo, a sua clareza em virtude do todo. Muitos compassos de Beethoven ressoam como a frase extraída das *Afinidades Electivas*: “Como uma estrela, a esperança desce do céu”; assim, no adágio da sonata em ré menor, Op. 31.n.º 2. Basta tocar a passagem no contexto do movimento para ouvir o que o seu carácter incomensurável, o elemento irradiante da estrutura, a esta deve. Tal passagem torna-se monstruosa quando a sua expressão domina o que aparece pela concentração de uma melodia cantada e em si humanizada. Individualiza-se em relação à totalidade e é ao mesmo tempo o seu produto e sua suspensão. Também a totalidade, contextura sem falhas das obras de arte, não é uma categoria de fechamento. Relativiza-se incondicionalmente a percepção atomista e regressiva, porque a sua força unicamente se conserva no pormenor em que irradia. (ADORNO, 2011, pp. 282-283).

Nas palavras de Adorno, o carácter “uno” de uma obra de arte parece ser essencialmente indissociável de suas “menores” partes constitutivas: ainda que um fragmento – enquanto episódio – possua um valor estético a partir do momento mesmo em que se destaca do “todo”, esse valor só constitui um dimensionamento apropriado tendo em vista a localização que ocupa na totalidade da obra de arte. Mas se tentássemos enfrentar o problema por ângulos “menos abstratos”, sustentando que o que dá unidade a um livro de contos é o nome que ilustra sua autoria? Provavelmente, então, estaríamos negligenciando uma análise literária mais verticalizante. De outra forma, seria possível argumentar que o que torna um livro de contos um “todo” é a intuição que nós, como “bons leitores”, “sentimos” sobre a unidade da obra: e acabaríamos exercendo um subjetivismo interpretativo não muito profícuo

para um estudo literário minimamente razoável (se defendermos, aqui, que a literatura é – enquanto única forma de conhecimento independente da procura por um discurso de verdade, necessária e objetivamente referencial – um fenômeno estético com especificidades próprias). Por último, entre as soluções clássicas para esse debate, sustentariamos que a obra, ainda que fragmentada em estórias curtas, possui uma “estrutura interna” e um estilo evidentemente consolidados: analisariamos com cuidado, demonstrariamos nossa tese argumentativa, e encerrariamos nosso debate com a consciência tranquila de quem tentou encetar um estudo literário com alguma responsabilidade “profissional”.

Inquestionavelmente, somos tentados a tomar partido da terceira solução. Contudo, ao estudarmos *Tutaméia*, enfrentamos uma complexificação sobre o “problema da unidade” que, para o bem dos estudiosos literários, nos atordoa como um escândalo: a “estrutura”, que poderia literariamente justificar sua condição de uma “obra-mais-que-coletânea”, está sempre nos desafiando, sempre adicionando outra volta na espiral de suas sugestões e seus enigmas. Publicado pela primeira vez em 1967, com contos que haviam sido anteriormente editados na Revista Pulso, *Tutaméia* – cujos 40 contos e 4 prefácios são ordenados em ordem alfabética quase imperturbada, como comentaremos nas próximas sessões deste estudo – já parece sugerir, num mero passeio do olhar, uma preocupação especial com sua “organização”, com a “integridade” de sua forma total.

A perplexidade que *Tutaméia* suscita supera a procura pela relação entre as partes que o compõe, reverbera no enigma de seu título, sugere uma outra ordem acima da sua esmerada ordem interna. Além do *kosmos* que seus contos compõem, as *Terceiras Estórias* apontam para uma consecutividade inexistente. Ou melhor, para uma espécie de “questionamento ontológico” da consecutividade, um ceticismo ante a naturalização de uma ordenação cartesiana. Entre as *Primeiras Estórias* e o *Tutaméia* (as *Terceiras Estórias*), a possibilidade irrealizada das Segundas Estórias rosianas propõe um outro problema, sugere que tomamos o desvio errado do labirinto. Poderíamos, então, interpretar simbolicamente as disposições de tais livros de Guimarães Rosa com uma assertiva cômica presente no mesmo *Tutaméia*: “Entre Abel e Caim, pulou-se um irmão começado por B” (ROSA, 1985, p. 16)<sup>2</sup>.

---

2 Paulo Rónai, citando uma conversa com Guimarães Rosa em “Os prefácios de *Tutaméia*”: “(RÓNAI) - Por que Terceiras Estórias – perguntei-lhe – se não houve as segundas? (ROSA) – Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras Estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as Segundas Estórias. (RÓNAI) – E que diz o autor? (ROSA) – O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada.” (ROSA, 1983, p. 216).

O que pretendemos sugerir sobre as implicações da unidade das *Terceiras Estórias*, com essa digressão inicial, decorre da importância que tal conjectura teórica apresenta para a proposta de estudo que este trabalho propõe. Sabe-se que, mais de uma vez, Guimarães Rosa havia declarado ter sido o *Tutaméia* “concebido” como um todo (embora, num momento anterior, seus contos tenham sido publicados separadamente), como um projeto literário articuladamente meditado. Em um dos ensaios mais conhecidos sobre o livro em questão (um dos clássicos textos que lhe figuram como posfácio), Paulo Rónai sustenta que, em algum momento, Guimarães Rosa havia comentado sobre a obra ter “surgido em seu espírito como um todo perfeito, não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário” (RÓNAI, 1983, p. 528). William Agel de Mello, em nota à carta de Guimarães Rosa, na qual o autor das *Terceiras Estórias* menciona que “O livro nosso (ex-*Pulso*) está prontinho” (MELLO, 2003, p.19), confessa:

O *Pulso* era um jornal para médicos, de publicação semanal, se não me engano. Médico também, Guimarães Rosa escrevia contos para o mencionado jornal. E *Tutaméia* foi resultado dessa colaboração.

Depois de escrever o conto, Guimarães Rosa me pedia para lê-lo em voz alta. Conforme a entoação, o Mestre interrompia a leitura, tomava notas – e depois modificava a frase ou palavra. Dizia ele que era um “espírito” que o avisava para melhorar o texto. Sua eterna busca da perfeição, “a palavra absoluta”. (MELLO, 2003, p. 69)

Ora, sabemos de alguns estudos acadêmicos que já evidenciaram – por caminhos interpretativos distintos – a unidade (a partir de seus motes e temáticas criativos) concretizada no *Tutaméia*<sup>3</sup>. No momento, concentremo-nos em duas questões que os depoimentos de Paulo Rónai e William Agel de Mello provocam. Primeiro, invertendo a ordem, falemos sobre a nota de Agel de Mello: de fato, a partir dessa confissão, é tentadora a implicação de que até mesmo a “entoação” textual de *Tutaméia* tenha sido meticulosamente planejada, de que até o ritmo mais sutil de suas partes são névoas que encobrem um projeto literário consolidado por trás de uma fragmentação aparente. E isso não seria de maneira alguma espantoso. Em carta a Edoardo Bizzarri, tradutor italiano de Guimarães Rosa, ao tentar explicar o sentido de uma

---

3 Entre esses casos, temos a interpretação “intratextual” realizada por Vera Novis, no livro *Tutaméia: engenho e arte*, a partir da qual a autora defende, grosso modo, a unidade da obra partindo de uma análise correlativa entre espaços e personagens de 12 estórias distintas. Em outra perspectiva, temos o exemplo do *Risada e meia: comicidade em ‘Tutaméia’*, de Jacqueline Ramos, um estudo sobre o papel fundamental do cômico na inter-relação entre os contos e prefácios das *Terceiras Estórias*. Willie Bolle, por sua vez, define uma “harmonia estrutural” na obra a partir de tipologias narrativas. Para o autor, há “[...] quatro núcleos narrativos que distinguimos na análise dos contos de *Tutaméia*.” (BOLLE, 1973, p. 133).

palavra para a “facilitação” de sua futura tradução, o autor de *Grande Sertão: Veredas* revelara que simplesmente gostava do seu aspecto sonoro.<sup>4</sup> Segundo, agora a propósito do que foi registrado por Paulo Rónai: se de alguma maneira sustentaremos a possibilidade de uma interpretação sobre a importância do problema da unidade no *Tutaméia*, não poderemos ater-nos unicamente a depoimentos de “terceiros” em torno do nosso objeto de estudo<sup>5</sup>. Literária e esteticamente, nosso *corpus*-problema, nossa tese argumentativa, precisará de algum fundamento mais sólido, mais objetivo.

Porém outra complexificação da problemática coloca-se, diretamente relacionada à presença insistente dos comentários de Guimarães Rosa sobre suas próprias obras, no geral, e particularmente ao que aqui nos concerne, sobre o *Tutaméia*. Depois de publicadas suas cartas a tradutores e amigos, entrevistas “reveladoras” – todos textos que, como haveremos de demonstrar, sugerem as influências e projetos literários do autor de *Sagarana* – como anular completamente, do imaginário crítico e teórico dos pesquisadores de João Guimarães Rosa, essas clarificações manifestas? E se por outro lado, não deixando de sermos contundentemente contrários ao biografismo crítico, considerássemos que até mesmo as declarações diretas que Guimarães Rosa fez em seus textos não-literários dialogam com dimensões “essenciais” do projeto estético do autor de *Corpo de Baile*? Ao consideramos tal conjectura, quais seriam suas implicações? De que forma esse traço característico, projetado por João Guimarães Rosa em “momentos paraliterários”, contribuiria, ou faria parte, do problema teórico que selecionamos para este estudo?

Debrucemo-nos mais um pouco sobre as questões supracitadas, numa espécie de adendo sobre o problema da “voz autoral” de João Guimarães Rosa, problema que, no momento oportuno, nos será parte útil (e esperemos que clarificadora) das discussões que apreenderemos. Ainda que pretendamos discutir – brevemente – alguns desses materiais

---

4 “‘murjo’: murcho (?). \* Grande valor, de som e de aspecto, sinto nesta palavra (associação com caramujo, sujo. *mujik*, *mujido*?...)” (BIZZARRI, 1981, p. 44).

5 Paulo Rónai deu insistente atenção ao teor orgânico das obras do escritor mineiro, organicidade sugerida pelo próprio Guimarães Rosa. Sobre *Corpo de Baile*, o crítico comenta: “[...] O título dava a entender a existência de ligações íntimas entre as peças de um conjunto, de um plano oculto, que as unia; as epígrafes exortavam à procura de um ou vários sentidos escondidos” (RÓNAI, 2020, pp. 29-30). Rónai, critica sobre os livros póstumos de João Guimarães Rosa, justamente a falta da citada organicidade, como se o sopro criador houvesse se retirado da harmonização e equilíbrio da própria criação: “Depois da morte inesperada do escritor, a sua editora publicou mais dois dos seus livros, cujos planos João Guimarães Rosa deixara parados. Ainda assim e com toda a sua riqueza de conteúdo, eles não apresentam a unidade orgânica característica dos livros publicados em vida do autor” (RÓNAI, 2020, p. 38). Os comentários de Guimarães Rosa ao amigo Paulo Rónai, sobre as estruturas orgânicas de suas obras, foi – de fato – responsável por criar certo imaginário crítico norteador das reflexões de Rónai.

paraliterários (entrevista e cartas) do espólio rosiano, com vistas a refletirmos sobre a estruturação da função autoral nas *Terceiras Estórias* e a implicação dessa função para a unidade formal da obra em questão, atenhamo-nos agora a uma característica mais específica de *Tutaméia*, característica que talvez possa ilustrar o caminho da nossa linha argumentativa. Se, num cenário ideal, ignorássemos de todo as declarações diretas de Guimarães Rosa sobre sua obra e sobre seu “projeto” estético – anulando completamente o imaginário crítico, analítico e interpretativo que tais declarações suscitam e suscitaram –, como essa “voz” ou “função” autoral seria suficientemente atrativa a um estudo literário?

*Tutaméia* – entre todos os livros de João Guimarães Rosa – é a única obra do escritor mineiro que possui prefácios escritos por ele mesmo. Na verdade, os quatro prefácios que nela figuram, são a primeira e a última<sup>6</sup> transfigurações da voz autoral de Rosa inseridas dentro de uma estrutura ficcional. Mas essa “voz autoral”, em tais prefácios, só poderia se dar de maneira “indireta” (não biográfica e não expressamente declarativa), pois ainda que em grande parte das vezes os prefácios sejam pretendidos como “adiantadores” ou ilustradores simbólicos do que será desenvolvido nas páginas que lhe são consecutivas, não podemos justapor a função exercida por um prefácio – e as meditações que um autor tenta fazer, no prefácio, sobre a sua própria obra – a qualquer outro texto paraliterário em que um escritor, como o próprio João Guimarães Rosa, comenta e dá pistas sobre seus livros. A função do prefácio de um livro de ficção, quando indireta (caso não seja a figuração palpável do anseio didático de um determinado autor), estará sempre encerrada nos limites simbolicamente demonstrativos de uma concepção do literário (e distante de um cerceamento das significações imaginativas e interpretativas da obra em que figura).

Mesmo sustentando o caráter “não-declarativo” ou “fabulador” dos prefácios presentes em *Tutaméia*, entendemos que – como argumentaremos e demonstraremos nos capítulos posteriores – a existência exagerada desses mesmos quatro prefácios (entre eles o “Sobre a escova e a dúvida”, no qual o próprio escritor Guimarães Rosa, como personagem literário, dialoga com umas de suas criações) aponta para uma função autoral que insiste em se colocar como enigma: por que existem quatro prefácios em vez do único usual? Além disso, ao final do *Tutaméia*, outra vez o autor faz-se presente, sugere uma outra opção de leitura para além da já sugerida no sumário (contos organizados de A a Z, com uma pequena intermissão, nessa sequência, para os contos que iniciam com as letras G, R), agora – nessa

---

6 *Tutaméia* foi o último livro de Guimarães Rosa publicado em vida.

outra organização – os contos estão em uma lista separada dos quatro prefácios. Por que existem, pelo menos, duas ordens possíveis, propostas pelo autor, para a leitura das *Terceiras Estórias*? No começo de nossas discussões, havíamos afirmado o caráter “escandaloso” das *Primeiras e Terceiras Estórias* que não têm preenchido o entrelugar das “Segundas”, mas de maneira alguma entenderemos esse “abismo sequencial” como uma brincadeira estéril, um mero flerte arbitrário com o absurdo, por parte de João Guimarães Rosa. Neste trabalho, para além de outros argumentos que permeiam o fundamento-problema desse estudo, sustentaremos que o *Tutaméia* é sobretudo pautado numa estruturação que chama a atenção para sua ordenação não ocasional.

Até agora, focamos insistentemente em dois aspectos gerais sobre a organização de *Tutaméia*. O primeiro deles, o problema da sua possível unidade, unidade essa que inferimos pelas suas constantes tentativas de “ordenação”, como já havíamos mencionado. O segundo aspecto trata-se de uma “voz autoral indireta” (ou seja, ficcional, não-declarativa, não-biográfica) que se manifesta, formalmente, pelos quatro prefácios já mencionados e pelo papel que exercem nas ordenações de leituras sugeridas (ordem alfabética e ordens de leitura). De que maneira esses dois problemas conectam-se e apontam para a tese sobre a qual argumentaremos nesta dissertação? Aproximemo-nos mais estreitamente das nossas conjecturas teóricas e analíticas: parece-nos, e assim tentaremos demonstrar, que tal relação entre ordenação formal e marcas estruturais de uma função autoral que se quer “ordenadora” possui fortes ligações com as ideias basilares presentes em algumas formas de cosmogonias, cujas principais preocupações estão encerradas no problema da Criação – e o Deus-autor por trás desse feito – e a unidade de todas as coisas e seres advindos do ato criador. George Steiner, discutindo sobre o *Timeu* platônico em seu *Gramáticas da criação*, sustenta que:

Nossa pergunta mais persistente, “por que não existe só o nada?”, transforma-se em “por que não existe só o caos?”. Se tal reformulação pode exprimir um estreitamento nos horizontes da questão, não deixa de nos fazer entrever claramente a analogia entre a criação divina e a criação de essências do artista-arquiteto. O cosmo do *Timeu* é “a mais justa de todas as coisas”. Se a criação a partir do informe (isto é, do caos) equivale e representa o que há de melhor na causalidade, seu objeto só pode ser a beleza ideal. (STEINER, 2003, p. 65)

A escolha do trecho supracitado não se deu ao acaso. Além do excerto tocar diretamente na problemática que envolve as relações entre ordem e desordem (outra maneira de nomearmos a luta entre a unidade e a fragmentação) a partir da perspectiva metafísica de uma cosmogonia – nesse caso, na cosmogonia encetada no *Timeu* platônico – Steiner torna

evidente uma das ideias que percorrerão as páginas da sua referida obra: como o mito da Criação (ou uma perspectiva mítica da criação) faz-se presente e, muitas vezes, fundamental, não só para a teologia, mas também para a filosofia e para a literatura. Melhor dizendo, George Steiner demonstra, em seu *Gramáticas da criação*, um insistente esforço em aproximar a teologia, a literatura e a filosofia para além do que concerne estritamente à reflexão mítica da Criação. Para o autor, como é possível perceber com a última citação, essas três formas de interpretar o mundo dividem, entre si, uma preocupação visceralmente estética. Ainda discutindo Platão, Steiner defende que “Nenhum filósofo foi mais terrivelmente consciente do poeta que o habitava” (STEINER, 2003, p. 64). Citemos, agora, diretamente um trecho do *Timeu*:

[...] Deste modo, pegando em tudo quanto havia de visível, que não estava em repouso, mas se movia irregular e desordenadamente, da desordem tudo conduziu a uma ordem por achar que esta é sem dúvida melhor do que aquela. Com efeito, a ele, sendo supremo, foi e é de justiça que outra coisa não faça senão o mais belo. (PLATÃO, 2011, pp. 97-98)

Sabe-se que, na fortuna crítica brasileira sobre Guimarães Rosa, temos um número considerável de estudos sobre a relação entre a obra do escritor mineiro e a filosofia platônica, a exemplo dos conhecidos *O Dorso do Tigre*<sup>7</sup>, de Benedito Nunes, e *Caos e Cosmos*<sup>8</sup>, de Suzi Frankl Sperber, (este último dedicando um capítulo sobre a influência platônica nos livros de João Guimarães Rosa, com exceção do *Tutaméia*). Ao encetar essas correlações, não ensejamos um estudo sobre as influências platônicas, de maneira geral, e a do *Timeu*, mais especificamente, nas *Terceiras Estórias*. Interessa-nos, contudo, ilustrar como a problemática que envolve tal mito cosmogônico estabelece um precedente (e, vale salientar, um precedente concernente às “inspirações” mais importantes dentro do que compreendemos como o projeto literário de Guimarães Rosa, que – em suas próprias palavras – já foi considerado um “neoplatônico<sup>9</sup>) sobre a proposta interpretativa escolhida para este estudo de *Tutaméia*. Então,

---

7 A exemplo do texto "O Amor na obra de Guimarães Rosa". Nesse ensaio, Benedito Nunes discute contos de *Corpo de Baile* e das *Primeiras Estórias*, também o *Grande Sertão: Veredas*, tomando como base argumentativa o que nomeia como "dialética ascensional" do platonismo.

8 “Não há dúvida de que a influência de Platão, por exemplo, pode ser verificada desde *Corpo de Baile* até *Tutaméia*. A persistência dos temas recorrentes revela sua importância para Guimarães Rosa. Em base a indicações como esta, passamos à busca dos reflexos destas leituras na obra.” (SPERBER, 1976, pp. 15-16)

9 Guimarães Rosa em carta a Edoardo Bizzarri: “[...] Daí, todas as minhas constantes preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio

verifiquemos a importância que o demiurgo (ou seja, o Criador) possui no diálogo de Platão em torno do qual estamos refletindo, a partir de um dos trechos em que Timeu fala diretamente sobre a criação do mundo:

Assim, a constituição do mundo tomou cada um destes quatro elementos na sua totalidade. Foi a partir da totalidade do fogo, da água, do ar e da terra que aquele que constituiu o mundo o constituiu, não deixando de fora parte alguma nem propriedade alguma, pois este era o seu desígnio: em primeiro lugar, que fosse acima de tudo, um ser-vivo completo e perfeito, constituído a partir de partes perfeitas; em seguida, que fosse único, posto que não sobraria nada a partir do qual pudesse ser gerado um outro da mesma natureza. (PLATÃO, 2011, p. 102)

No trecho supracitado, da forma como aqui o compreendemos, o demiurgo apresenta-se não apenas como o Criador do mundo – tal como intuído por Timeu – mas, sobretudo, como um ordenador das “partes perfeitas” em uma unidade total e autossuficiente. Ou melhor dizendo: criação e ordenação parecem ser completamente indissociáveis<sup>10</sup>. Mais tarde, ainda no *Timeu*, ao se discutir sobre a eternidade do “arquetipo”<sup>11</sup>, que é concebido como um “ser” inteligível dos quais todas as representações (ou seres “devenientes”) derivam, o tempo também é concebido em sua unidade inalterável: “a partir da eternidade que permanece uma unidade, uma imagem eterna que avança de acordo com o número; é aquilo a que chamamos tempo” (PLATÃO, 2011, p. 109). Ora, na perspectiva de tal personagem platônico, todos os seres (partes) advêm do arquetipo, significando mais que somente uma origem: ele é uma unidade permanente, inalterável. Daí, ainda dentro da perspectiva de Timeu, os seres devenientes do arquetipo não experienciam o tempo em sua unidade, pois tal percepção só seria possível a um ser eterno, inteligível.<sup>12</sup>

---

neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou.” (BIZZARRI, 1981, p. 57)

10 George Steiner, ainda comentando sobre o *Timeu* em *Gramáticas da criação*: “[...] Já notamos que a modernidade muitas vezes prefere o esboço à pintura acabada e valoriza bem mais o rascunho e a desordem corrigida que o texto consagrado” (STEINER, 2003, p. 67)

11 Quando Timeu reflete sobre a geração do mundo: “Ora, quando o pai que o engendrou se deu conta de que tinha gerado uma representação dos deuses eternos, animada e dotada de movimento, rejubilou; por estar tão satisfeito, pensou torná-la ainda mais semelhante ao arquetipo. Como acontece que este é um ser eterno, tentou, na medida do possível, tornar o mundo também ele eterno. Mas acontecia que a natureza daquele ser era eterna, e não era possível ajustá-la por completo ao ser gerado. (PLATÃO, 2011, p. 109)

12 “Dizemos que ‘é’, que ‘foi’ e que ‘será’, mas ‘é’ é a única palavra que é própria de acordo com a verdade, ao passo que ‘era’ e ‘será’ são adequadas para referir aquilo que devém ao longo do tempo – pois ambos são movimentos.” (PLATÃO, 2011, p. 110).

Com essa breve ilustração do problema da unidade no mito da criação de *Timeu*, talvez tenhamos sido suficientemente claros quanto a importância das relações entre a totalidade e as partes (o cosmos e o caos) dentro da referente cosmogonia platônica. Agora atentemos rapidamente sobre um dos “continuadores” de Platão – Plotino – cuja pertinência não só figura como uma das leituras presentes no arcabouço de João Guimarães Rosa<sup>13</sup> (vide a epígrafe de *Corpo de Baile*<sup>14</sup>), mas sobretudo sobre a continuidade que a problemática da Criação (e o questionamento sobre a unidade de todas as coisas) é apresentada no filósofo. Ao refletir em torno da criação ou da eternidade do cosmos – no *Enéadas*, capítulo “Sobre a providência I” –, Plotino sustenta que:

[...] a natureza do intelecto e do ser é o cosmos verdadeiro e primário, não tendo se distanciado de si mesmo, nem se enfraquecendo pela divisão, nem se tornado deficiente sequer em suas partes, pois nenhuma foi retirada do conjunto; mas toda a vida dele é também todo o intelecto, vivendo em unidade e inteligindo em conjunto, e a parte se faz um todo e toda parte é cara a ele, sem que uma se separe da outra, sem que uma diferente fique solitária e sem que seja desterrada das outras; por isso, nenhuma malfaz à outra, ainda que lhe seja contrária. E sendo absolutamente uno e perfeito em qualquer parte, é estável e não contém alteração; pois uma parte nada faz à outra. (PLOTINO. In: BACARAT JÚNIOR, 2006, p. 514)

Ora, esse “cosmos verdadeiro e uno” (PLOTINO. In: BACARAT JÚNIOR, 2006, p. 514), do intelecto, é a origem de um segundo cosmos de coisas fragmentárias e múltiplas, que não é “verdadeiramente uno” (PLOTINO. In: BACARAT JÚNIOR, 2006, p. 514). São claras as semelhanças com as características do universo em *Timeu*. E, mais uma vez, a questão da unidade – em seu intrincado problema com as partes que o compõe – faz-se presente numa reflexão que, embora seja de cunho cosmogônico-filosófico, resguarda inegáveis semelhanças com o mote – como já refletimos rapidamente ao introduzirmos algumas das ideias de George Steiner – mítico da Criação. A parte que é um “todo” em Plotino não difere muito das “partes em sua totalidade” no *Timeu*. Mas precisamos ressaltar mais uma vez: nosso trabalho, como se verá nos capítulos subsequentes (quando estivermos discutindo o escopo teórico – do âmbito específico dos estudos literários – concernente ao que pretendemos problematizar

---

13 Em carta a Edoardo Bizarri: “E eu mesmo fiquei espantado de ver, a posteriori, como as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos ‘Diálogos’, remotamente, ou às ‘Eneadas’, ou ter nos velhos textos hindus qualquer raizinha de partida. Daí, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck.” (BIZZARRI, 1981, pp. 57-58).

14 A citação de Plotino é epígrafe de *Corpo de Baile*: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”.

sobre a unidade de *Tutaméia*), não se pautará em uma interpretação filosófica da obra de João Guimarães Rosa aqui selecionada como *corpus* de análise.

Com os dois últimos exemplos, extraídos do campo da filosofia, pretendemos, antes de tudo, questionar ou ilustrar a validade do que foi colocado por George Steiner, nos trechos aqui rapidamente debatidos do *Gramáticas da criação* (sobre as relações estéticas, filosóficas e teológicas) em torno do problema mítico da Criação (sendo a “ordenação” ou “ordem” um de seus problemas fundamentais). Já que selecionamos um texto de Plotino – epígrafe de *Corpo de Baile* – verifiquemos agora a possibilidade da discussão dessa temática no autor que serve de epígrafe ao *Tutaméia*<sup>15</sup>: Schopenhauer. Na *Metafísica do Belo*, ainda no primeiro capítulo (“Sobre as Ideias”), o filósofo alemão introduz o que, mais tarde, será uma das questões fundamentais da tese que sustenta em sua obra:

Todas as Ideias se expõem em inúmeros indivíduos e fenômenos isolados. Elas estão para estes como modelos para suas cópias. A pluralidade de tais indivíduos se origina unicamente através do *principium individuationis*, princípio de individuação. Tempo e espaço; o nascer e o perecer deles só é representável mediante a causalidade. Tempo, espaço e causalidade, por sua vez, são figuras do princípio de razão. Esse é justamente o princípio último de toda finitude e individuação. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 30).

Agora, esclareçamos as motivações da escolha do trecho supracitado (para além do mero fato do filósofo alemão epigrafiar as *Terceiras Estórias*). A noção do tempo como causalidade, relacionada com o processo de racionalização e individuação, guarda claras semelhanças com a percepção do tempo pelos seres devenientes do *Timeu* (e, de fato, o *Timeu* platônico faz-se objeto de reflexão na *Metafísica do Belo*<sup>16</sup>). Para Schopenhauer, já que a razão e o tempo (causalidade) são traços fundamentais do princípio de individuação, no momento da apreensão das Ideias, por sua vez, é necessário que a “supressão da individualidade no sujeito que conhece” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 30) atue como caminho para esse tipo de conhecimento. Em outras palavras, tal como havíamos sugerido sobre Guimarães Rosa e o seu “questionamento ontológico” da consecutividade (quando falamos da inexistência de suas “Segundas Estórias”), Schopenhauer aponta para uma outra forma de apreensão da verdade, um contraponto metafísico ao inescapável encadeamento

---

15 “Daí, pois, como já disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (ROSA, 1985, p.5)

16 Ao utilizar o exemplo do *Timeu*, Schopenhauer compara as “cosmovisões” de Kant e Platão no segundo capítulo da *Metafísica do Belo*: “[...] A grande e extraordinária diferença entre as individualidades de Kant e Platão fez com que eles, de maneira mais diversa, dissessem o mesmo; eles, por assim dizer, via caminhos opostos, chegaram ao mesmo fim.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 33).

sequencial do físico: as Ideias, a Vontade feita objeto de conhecimento. Vejamos outro trecho da *Metafísica do Belo*:

Somente o essencial dos graus de objetivação da Vontade constitui a Ideia. O desdobramento desta, ao contrário, na medida em que ela é espaiada nas figuras do princípio de razão, em variados e múltiplos fenômenos, é-lhe inessencial e reside somente no modo de conhecimento do indivíduo, tendo também realidade apenas para este. O mesmo vale para a Ideia, que é a manifestação mais completa da Vontade. Por conseguinte, a história do gênero humano, a profusão dos eventos, a mudança das eras, as formas multifacetadas da vida humana em diversos países e séculos, tudo isso é tão somente a forma casual do fenômeno da Ideia, não pertencente a esta – unicamente na qual reside a objetividade adequada da Vontade, mas só ao fenômeno que se dá ao conhecimento do indivíduo, sendo tão alheio, inessencial e indiferente à Ideia mesma quanto as figuras formadas o são em relação às nuvens. [...] Para quem bem apreendeu isso e sabe distinguir a Ideia do seu fenômeno, os eventos do mundo terão sentido somente na medida em que são as letras a partir das quais se pode ler a Ideia de homem. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 53)

Não pretendemos discutir as “reverberações platônicas” do trecho supracitado, tampouco desejamos – num lapso de generalização ou interpretação enviesada – apontar características ou ressonâncias do aspecto “mítico-cosmogônico” que vínhamos ressaltando nos nossos exemplos filosóficos anteriores<sup>17</sup>. Não recorreremos a essas reflexões porque, no primeiro caso, acabaríamos por falar o já muito óbvio; no segundo, por sua vez, demonstraríamos uma limitação (própria de não-especialistas) embaraçadora. Contudo, há outro aspecto interessante que nos parece relevante ressaltar. Ainda que o problema cosmogônico não seja a problemática principal de Schopenhauer, dentro do que viemos rapidamente demonstrando sobre a *Metafísica do Belo*, a proposição dos conceitos de “Ideia” e “fenômeno”, tal como colocada pelo filósofo alemão, parece figurar algo semelhante ao que já vínhamos falando sobre a “unidade ordenadora” que subjaz a todas as coisas existentes. No trecho acima, é possível compreendermos que, ainda que todas as coisas (fenômenos) tenham na Ideia o seu fundamento (ou seja, a essência de onde advêm as matizações), os fenômenos são – eles mesmos – uma visão “fragmentada” do todo que escapa ao conhecimento temporal e racionalmente restrito.

---

17 Embora o título do “subtópico” da *Metafísica do Belo*, que usamos como exemplo, seja bastante sugestivo: “Visão do curso do mundo”.

Por não tratarmos, como já havíamos mencionado, de uma leitura interpretativa de cunho filosófico<sup>18</sup>, encerraremos – no que concerne apenas às dimensões deste capítulo – os nossos comentários sobre obras do âmbito da filosofia. Mas é pertinente salientar que os exemplos mencionados anteriormente – de Platão, Plotino e Schopenhauer – buscaram apenas uma breve (e, provavelmente, superficial) ilustração do teor que a problemática (possuidora de ressonâncias dentro do projeto criativo de *Tutaméia*) assumiu em outras formas de conhecimento. E mais adiante, portanto, poderemos entender como chegamos ao problema definido para o debate desta dissertação. Para concluirmos esse momento inicial (que toca em pontos afins à nossa conjectura interpretativa das *Terceiras Estórias*), voltemo-nos agora para mais três exemplos, presentes no *Sêfer Ietsirá* (com tradução para o inglês e comentários por Aryeh Kaplan), na *Suma Teológica* (Tomás Aquino), nos livros *A Doutrina Cristã* e *A Trindade* (Santo Agostinho). A escolha dessas três perspectivas não se deu pelo fato de tratarem das relações entre a unidade advinda de partes distintas numa perspectiva mítico-cosmogônica. Por outro lado, com esses textos, poderemos engendrar desdobramentos da temática que vínhamos discutindo em outros âmbitos.

Comecemos, primeiramente, com o *Sêfer Ietsirá: O Livro da Criação*. Dentro da tradição mística judaica, o *Sêfer* é considerado um dos textos fundamentais da cabala. Com autoria sempre debatida por seus estudiosos e comentaristas, o *Livro da Criação* possui diversas versões, que variam – como é sustentado pelos tradutores e especialistas da obra – de acordo com a autoria de suas textualizações (e as anotações que as acompanham). Segundo Aryeh Kaplan, “the Sefer Yetzirah would have been no different from the rest of the oral tradition. Although it was meant to be transmitted by word mouth, and was not actually published, personal records and manuscripts were kept”<sup>19</sup> (KAPLAN, 1997, p. 18). Uma das características implicadas no uso místico do *Sêfer Ietsirá*, tal como mencionado por Kaplan, talvez seja pertinente para a ampliação do nosso debate, e tal característica concerne fundamentalmente à temática mítica da Criação. Aryeh Kaplan menciona, em sua introdução ao *Livro da Criação*, que os conhecimentos místicos do *Sêfer* eram associados à criação de

---

18 E aqui estamos de acordo com Willie Bolle quando defende que “[...] as *Terceiras Estórias* não se reduzem a mera aplicação de receitas de filosofia de livro didático – a linguagem narrativa não se reduz e não é reduzível à linguagem filosofante”. (BOLLE, 1973, 128)

19 “[...] o *Sêfer Ietsirá* não seria diferente do restante da tradição oral. Apesar de ser concebido para transmissão boca-a-boca, e de – na realidade – não ter sido publicado, registros pessoais e manuscritos foram mantidos. (KAPLAN, 1997, p. 18, tradução nossa).

seres vivos. Apontando as possíveis relações entre o talmudista Rava Zeira e o *Sêfer*, Aryeh Kaplan diz-nos que “The Talmud relates that ‘Rava created a man’ and sent him to Rav Zeira. When the latter saw that this android would not answer his questions, he realized that it was a Golem, and told it to ‘return to dust’”<sup>20</sup> (KAPLAN, 1997, p. 21). Mas há outro aspecto interessante, do *Sêfer Ietsirá*, que está implicado no problema mítico (e, nesse caso, sobretudo místico) da Criação (e que talvez seja de maior relevância para esta dissertação). Representando o “capítulo 1” do *Livro da Criação*, na versão em língua inglesa de Kaplan, temos este epíteto sobre Deus:

With 32 mystical paths of Wisdom  
engraved Yah  
    the Lord of Hosts  
    the God of Israel  
the living God  
    King of the universe  
El Shaddai  
    Merciful and Gracious  
    High and Exalted  
    Dwelling in eternity  
    Whose name is Holy -  
        He is lofty and holy -  
And He created His universe  
    with three books (Sepharam),  
    with text (Sepher)  
    with number (Sephar)  
    and with communication (Sippur)<sup>21</sup>

(KAPLAN, 1997, p. 31)

A criação das coisas por meio da palavra (ou sopro) divino, como presentes nos *Gênesis* da Bíblia Cristã ou da Torá, para um estudioso do âmbito literário, traz em si “implicações poéticas” inevitáveis. Nos versos supracitados do *Sêfer Ietsirá*, a menção a um universo criado por meios textuais (palavra divina) também não são fáceis de ignorar. Ao seguir ainda os esclarecimentos de Kaplan sobre o capítulo primeiro do *Sêfer*, os “32

---

20 “O *Talmud* relata que ‘Rava criou o homem’ e o enviou para Rav Zeira. Quando o último viu que esse andróide não responderia às questões dele, ele percebeu que aquilo era um Golem, e o disse para ‘retornar ao pó’”. (KAPLAN, 1997, p. 21, tradução nossa)

21 “Com 32 caminhos místicos de Sabedoria / Yah (Yahweh) gravou/ O Senhor dos Exércitos/ O Deus de Israel/ o Deus que vive / Rei do universo / El Shaddai / Misericordioso e Gracioso / Alto e Exaltado / Habita a eternidade. / Cujo nome é Sagrado / Ele é elevado e Sagrado / E ele criou seu universo/ com três livros (Sepharam) / com o texto (Sepher) / com o número (Sephar) / e com a comunicação (Sippur). (KAPLAN, 1997, p. 31, tradução nossa)

caminhos místicos” presentes nos versos iniciais correspondem às 22 letras e os 10 números do hebraico. Na perspectiva mística da cabala, há um sentido oculto na Torá – o código divino por ser decifrado – que pode ser desvendado por meio do conhecimento “espiritual” das letras hebraicas, em seus três aspectos<sup>22</sup>, que são a letra como forma (text), em seu valor numérico (number) e em sua sonoridade (communication)<sup>23</sup>. Num nível ainda mais fundamental, as letras e números hebraicos são – sobretudo – as substâncias elementares para a criação de todas coisas:

The letters and digits are the basis of the most basic ingredients of creation, quality and quantity. The qualities of any given thing can be described by words formed out of the letters, while all of its associated quantities can be expressed by numbers.

Number, however, cannot be defined until there exists some element of plurality in creation. The Creator Himself is absolutely simple, containing no plurality whatsoever. He is the most absolute unity imaginable. Therefore, plurality only came into existence with the advent of creation. Only then could numbers be defined. (KAPLAN, 1997, p. 33).<sup>24</sup>

O trecho supracitado faz parte da primeira sessão de comentário (“With 32”), da edição que aqui estamos discutindo brevemente, sobre o capítulo 1 do *Sêfer Ietsirá*. De novo, o tema da unidade retorna às nossas reflexões e dessa vez – se seguirmos o caminho interpretativo de Kaplan – a partir da interessante ideia sobre o propósito essencial da pluralidade numérica: ser o contraponto para a simplicidade e solidão divinas. Nesse sentido – diferentemente das percepções filosóficas sobre as quais vínhamos discutindo anteriormente – a criação do universo e da pluralidade (não-idade) são indissociáveis. A pluralidade não nos

---

22 Anco Márcio Tenório Vieira, no livro *Dante, a poesia e a sua forma cristã* (2017), sustenta a existência de cinco possibilidades (em contrapartida às três de Ariele Kaplan) para a apreensão dos sentidos das letras hebraicas: “Como muitas das línguas semíticas, o hebraico encerra em cada uma das 22 letras do seu alfabeto uma multiplicidade de sentidos: semântico, filológico, místico, numérico e gráfico.” (VIEIRA, 2017, p. 45).

23 “[...] there is the physical form of the letters, as they are written in a book. [...] Secondly, there is the numerical value or gematria of the letter, this is being ‘number’. Finally, there is the sound of the letter, this being ‘number’. Finally, there is the sound of the letter, as well as the way its name is pronounced, this being ‘communication’ or ‘telling’.” (KAPLAN, 1997, p. 46). Tradução nossa: “[...] Existe a forma física das letras, tal como elas são escritas num livro. [...] Em segundo lugar, há o valor numérico ou a gematria da letra, isso sendo ‘número’. Finalmente, existe o som da letra, assim como a forma em que o nome é pronunciado, isso sendo ‘comunicação’ ou ‘revelação’.” (KAPLAN, 1997, p. 46, tradução nossa).

24 “As letras e os dígitos são os fundamentos dos ingredientes mais básicos da criação, qualidade e quantidade. As qualidades de qualquer coisa podem ser descritas por palavras formadas a partir de letras, enquanto todas as suas quantidades associadas podem ser expressadas por números.

O número, contudo, não pode ser definido até que existisse algum elemento de pluralidade na criação. O Criador, Ele mesmo, é absolutamente simples, não contendo qualquer pluralidade. Ele é a mais absoluta unidade imaginável. Portanto, a pluralidade só veio a existir com o advento da criação. Apenas então os números puderam ser definidos.” (KAPLAN, 1997, p. 33, tradução nossa).

soa, nessa perspectiva, uma conseqüente “fragmentação imperfeita” saudosa de sua ordem primeira, mas o caminho “natural” para que a Criação fosse possível: nesses termos, não parece haver um sentido negativo para a derivação.

Embora tenhamos consciência de um certo distanciamento entre o exemplo que estamos a discutir e o que agora colocaremos (com vistas ao prosseguimento das nossas reflexões), vejamos que, em Santo Agostinho, ao tratar da configuração da *Trindade Divina* e das trindades humanas dentro de suas reflexões sobre a Bíblia cristã, revela um tom não indiferente a dessemelhanças existentes entre essas duas estruturações trinárias. Para o Bispo de Hipona, a Trindade Divina “é tão perfeita a inseparabilidade das três Pessoas, que enquanto nunca se diria que uma trindade de homens possa ser chamada de um único homem, diz-se que na Trindade divina há um só Deus” (AGOSTINHO, 1994, p. 541). É interessante que, agora em *A doutrina cristã*, Santo Agostinho (à semelhança do caminho interpretativo cabalístico dos sentidos codificados na Torá) também mencione, em seus esforços para determinar as veredas da exegese da Bíblia cristã, a presença dos sentidos ocultos nas Sagradas Escrituras, pois para o Santo “pensar e crer que é muito melhor e mais verdadeiro o que está escrito ali, ainda que oculto, do que o que possamos saber por nós próprios” (AGOSTINHO, 2002, p. 92). Diferentemente dos caminhos místicos cabalísticos que anteriormente mencionamos *en passant*, dentro do que o Bispo de Hipona determina para os “graus de ascensão espiritual”, é “preciso nos tornamos mansos pela *pietade*, para não contradizermos a Escritura divina” (AGOSTINHO, 2002, p. 92, grifos do autor). Mais tarde, Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*, retorna ao problema da unidade divina e da multiplicidade de suas criaturas, agora tomando como ensejo as suas reflexões sobre a doutrina sagrada. No Artigo 3, quando nos questiona “A doutrina sagrada é uma ciência una?”, o teólogo, em uma de suas sínteses, responde-nos:

A doutrina sagrada é uma ciência “una”. A unidade de uma potência, ou de um *habitus*, lhe vem de seu objeto; não de seu objeto considerado em sua materialidade, mas em sua razão formal: o homem, o burro e a pedra, por exemplo, se encontram sob a única razão formal da cor, que é objeto da vista. Assim, porque a Escritura Sagrada considera algumas coisas enquanto reveladas por Deus, conforme foi dito, tudo o que é cognoscível por revelação divina tem em comum a única razão formal do objeto desta ciência. Por isso mesmo tudo isso se encontra compreendido na doutrina sagrada como em uma ciência “una”. (AQUINO, 2001, p. 141, grifos do autor)

O raciocínio lógico-teológico aquiniano parece-nos incontornável: para um deus uno, uma Escritura sagrada una (unificada pela revelação de Deus) e uma doutrina sagrada

igualmente una. A temática (ou problema fundamental) que até agora discutimos, em poucas linhas de Tomás de Aquino, assume uma integração em três níveis: o Criador e suas conseqüentes Escritura e doutrina sagradas. Para o teólogo, ainda nesta síntese do “Artigo 3”, a doutrina sagrada é considerada uma não somente por ter, como razão formal, a revelação de Deus nas Escrituras na qual se baseia. Mas, pelo fato de serem todas as outras “ciências filosóficas” reveladas pela divindade, a teologia<sup>25</sup> “apareça como impressão da ciência de Deus, una e simples com relação a tudo” (AQUINO, 2001, p. 142). Em outras palavras, utilizamo-nos de uma paráfrase: todas as coisas têm em Deus seu princípio e seu fim.<sup>26</sup>

Parece-nos suficiente a digressão à qual recorreremos com vistas a demonstrar uma imagem geral da nossa proposta de estudo, embora tenhamos consciência de suas inevitáveis limitações. No entanto, é necessário que salientemos a não pretensão, com a demonstração de exemplos de áreas tão distintas, de simplificar o problema ou encerrá-lo com esses exemplos quantitativamente ínfimos. O fato é que, com essa condução do nosso argumento, almejamos demonstrar como as relações entre ordem-unidade e desordem-fragmentação possuem alguns elementos fundamentais que se tocam, de forma claramente problemática (no sentido do termo em que se afina com o ensejo ao debate), em pensadores distintos (mas que procuraram a resolução de suas questões mais abismais por caminhos semelhantes).

Se compararmos as visões de Platão e Plotino temos em comum a indissociável relação entre um Criador uno e as criaturas (todas as coisas criadas) que dele “emanam”, um universo cuja ordem deriva – e só encontra seu propósito – na sua condição advinda de uma unidade originária. Em Schopenhauer, como tentamos demonstrar, encontramos apenas uma variação muito distante, embora talvez não ínfima, dessas proposições. Sobre o que selecionamos em torno do *Sêfer Iestirá* e das reflexões de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, temos as relações entre o Criador e as criações divinas sob outro aspecto: no caso do *Livro da Criação*, tudo o que existe advém das possibilidades que as combinações literais ou numéricas possuem como elementos criativos e também “reveladores” de um mistério colocado pela divindade criadora; da conjunção das ideias do Bispo de Hipona e Aquino, temos a meditação e a relação intrínseca entre um deus uno (cristão) e uma Escritura sagrada

---

25 Em uma das notas da obra citada, temos este comentário sobre a definição de São Tomás de Aquino: “Note-se essa admirável definição de teologia: ‘Impressão da ciência de Deus’ (quaedam impressio divinae scientia), ou seja, uma reprodução, um duplo humano da ciência de Deus.” (AQUINO, 2001, p. 142).

26 “[...] deve-se dizer que a doutrina sagrada não trata de Deus e das criaturas do mesmo modo; de Deus em primeiro lugar e das criaturas enquanto se referem a Deus: seja como princípio delas, seja como fim. Portanto, a unidade da ciência não fica prejudicada.” (AQUINO, 2001, p. 141).

de sentido também uno, pois tem sua razão principal na Verdade revelada por Deus. Mas no âmbito dos Estudos Literários, como seria possível refletir sobre o tema que é o argumento desta pesquisa?

Como o título do nosso trabalho tenta sugerir, o anseio que suscitou nosso estudo pautou-se na interpretação de uma “analogia ao mítico” em *Tutaméia*. E (também essas digressões sugerem) de alguma maneira nossa “analogia ao mítico” está diretamente relacionada a uma atenção – dada por João Guimarães Rosa – à ordem, ou melhor, à preocupação de uma “ordenação-para-unidade” das *Terceiras Estórias*. Nossa interpretação será pautada em três níveis. Mencionamos, até agora, três conceitos fundamentais para este estudo, sendo eles “criação”, “analogia” e “mítico”, que – como foi demonstrado – estão unificados a partir de uma ideia “de ordem” no *Tutaméia*. Contudo, em uma tentativa de correlação (ou melhor, de integração) de problemas conceituais aparentemente distintos, colocamos a problemática de nosso estudo nestas etapas: 1. Se – como sugerimos inicialmente e pretendemos aprofundar nos capítulos posteriores – o tema da “Criação” está localizado como um ponto fulcral entre a “universalidade” de um fundamento mítico-cosmogônico e um dos debates basilares sobre a autorreflexão e autocrítica estético e literárias (com isso, não pretendemos interpretar as *Terceiras Estórias* relacionando-as com estrutura de cosmogonias, mas intentamos, antes de tudo, mostrar como a discussão sobre “unidade” ou “ordenação” possui uma “raiz mítica” que encontramos, justamente, no âmbito cosmogônico), como é possível argumentarmos sobre isso em *Tutaméia* (nesse momento da análise, consideraremos os prefácios das *Terceiras Estórias* e alguns aspectos da organização “quase alfabética” de seus contos)? Ao nos pautarmos nessas ideias, consideramos, principalmente, o que George Steiner sugere:

Seja em teologia, em filosofia ou em nossa compreensão de arte, da música e da literatura, a noção de “criação” é fundamental. Minha ideia central baseia-se na hipótese de que seu campo semântico é mais ativo e problemático sempre que narrativas religiosas e mitológicas sobre as origens do mundo (como no *Gênese* ou no *Timeu* platônico) passam a determinar nossas tentativas de compreender a criação articulada da poesia e de hipóteses filosóficas. De que modo histórias sobre o início do *Kosmos* poderiam se relacionar com as que narram o nascimento de um poema, de uma obra de arte ou de uma melodia? Em que aspectos certas concepções da criação são aparentadas ou divergentes? (STEINER, 2003, p. 24)

Continuemos: 2. Ainda considerando o âmbito mais geral da ordenação das *Terceiras Estórias*, e nesse momento tomando como ensejo de análise não só a ordenação “quase-alfabética” de seus contos e prefácios, mas também as proposições subjacentes nos índices de leitura e releitura e nas epígrafes da obra, até que ponto poderíamos estabelecer uma

interpretação que apontasse para uma relação reiterativa entre esses elementos e as já mencionadas intenções teóricas deste estudo?; 3. Se formos bem-sucedidos em argumentarmos sobre o princípio de “analogia ao mítico” nas *Terceiras Estórias*, a partir do que foi considerado nas duas questões anteriores, como poderemos levar em conta tal princípio na análise no estudo dos contos do *Tutaméia*? Aqui temos os princípios norteadores para nossa terceira fase de análise: ao ponderar sobre as características que estruturam as narrativas das *Terceiras Estórias* e atentar para a existência de uma “gramática criativa” rosiana particular a tal obra, podemos, então, identificar um “micro” princípio analógico (com sua tensão basilar entre semelhança e diferença entre essas mesmas estruturas narrativas) que reafirma o “macro” teor analógico (mítico-ordenado) sobre o qual recorrentemente enfatizamos.

## 2 CAMINHOS PARA A INTERPRETAÇÃO DA ANALOGIA AO MÍTICO EM TUTAMÉIA: REFLEXÕES SOBRE OS “MODOS TEMÁTICOS” DE NORTHROP FRYE

Antes que comecemos a discutir o essencial deste capítulo, faz-se necessário apontarmos aspectos importantes, em torno dos fundamentos teóricos de Northrop Frye, sobre os quais a noção de “analogia ao mítico” é sustentada. Primeiramente, o desenvolvimento do tópico “Modos Temáticos” constitui uma das partes que compõem o “Primeiro ensaio (Crítica histórica: Teoria dos modos)” da *Anatomia da Crítica*, e já que a articulação da noção de “temático”, nas reflexões de Frye, é indissociável do que o autor entende por “ficcional”, tal esclarecimento torna-se inescapável. O crítico canadense dedica-se a discutir os “Modos ficcionais” a partir de uma proposta de redimensionamento interpretativo da tese aristotélica sobre os “tipos” de heróis da ficção. Propõe-nos que, adotando um outro ponto de vista, passemos a classificar as narrativas a partir do “poder de ação” do herói. Vejamos:

[...] A importância que Aristóteles atribui à bondade e à maldade parece indicar uma visão um tanto quanto estritamente moralista da literatura. As palavras de Aristóteles para bom e mau, entretanto são *spoudaios* e *phaulos*, que possuem um sentido figurado de pesado e leve. Nas ficções literárias, o enredo consiste de alguém fazendo alguma coisa. Esse alguém, se um indivíduo, é o herói, e essa alguma coisa que ele faz ou não consegue fazer é o que ele pode fazer, ou poderia ter feito, no nível dos postulados feitos sobre ele pelo autor e pelas consequentes expectativas da audiência. As ficções, portanto, podem ser classificadas não moralmente, mas pelo poder de ação do herói, que pode ser maior que o nosso, menor ou aproximadamente o mesmo. (FRYE, 2014, p. 146)

Após sugerir a “reclassificação” supracitada, Frye – estruturando teoricamente o que sugeriu – define a sua primeira categoria de herói e, conseqüentemente, de narrativa: “Se superior em *espécie* tanto a outros homens quanto ao ambiente dos outros homens, o herói é um ser divino, e a história sobre ele será um *mito*, no sentido comum de uma história sobre um deus” (FRYE, 2014, p. 146, grifos do autor). A definição generalizante de “mito” como “uma história sobre um deus” interessa-nos menos que o caráter “diagramático” que tais suposições de Northrop Frye sugerem: para o crítico canadense, se imaginássemos uma escala de categorização de heróis e narrativas, considerando o que “poderia acontecer” ficcionalmente, o herói do plano “mítico” estaria no topo de domínio das possibilidades narrativamente verossímeis (longe da parte mais “terrena” dessa mesma escala). Ao discutir, por sua vez o “plano” mítico nos “Modos temáticos”, Frye enceta uma variação do que já

havia proposto nos “Modos Ficcionais”. Para o autor de *Anatomia da Crítica*, os aspectos trágico e cômico que representam o “eixo ficcional” devem ser substituídos na “literatura de tendência temática” pelos termos “episódico” ou “enciclopédico”:

Se chamarmos a poesia do indivíduo isolado como de tendência “lírica” e a poesia do porta-voz social como de tendência “épica” (em comparação às ficções mais “dramáticas” das personagens internas), talvez obtenhamos alguma concepção preliminar sobre elas. Mas é óbvio que não estamos aqui usando esses termos em nenhum sentido genérico, devemos abandoná-los de uma vez por todas e substituí-los por “episódico” e “enciclopédico”. Isto é, quando o poeta se comunica como um indivíduo, suas formas tendem a ser descontínuas; quando ele se comunica como um homem profissional, com uma função social, ele tende a buscar padrões mais estendidos. (FRYE, 2014, p. 171)

Ao tomar como base essas duas categorias – a episódica e a enciclopédica –, Northrop Frye caracterizará, mais tarde, o que entende como “plano mítico” nos Modos Temáticos. Em dissonância com a definição generalizante que anteriormente foi demonstrada sobre o “mítico” (quando apresentamos os planos de ação dos heróis nas narrativas, dentro do que o teórico entendeu como “modos ficcionais”), de fato teremos, com as definições de “episódico” e “enciclopédico”, dois conceitos bastante específicos sobre o que é possível entender como “mítico”. Para Northrop Frye, ao argumentar que “o poeta que canta sobre deuses é frequentemente considerado como cantando feito um deus, ou como um instrumento deles” (FRYE, 2014, p. 171), a utilização de tal tendência enciclopédica é a transfiguração em forma literária da “visão total” concedida pelos deuses a esse mesmo poeta. A unidade de tais poemas (e obras literárias no geral) advém de seu “metro convencional”, mas também da temática que lhes concedem uma ordem, como uma revelação divina – em escrituras sagradas – que dá sentido a acontecimentos aparentemente desconexos. O poeta, nesta perspectiva, exerce uma “função” social e cultural unificadora:

Dois princípios de alguma importância já se encontram implícitos em nossa discussão. Um é a concepção de um corpo de visão total confiado aos poetas como classe, um corpo total tendendo a se incorporar em uma forma enciclopédica única, a qual pode ser tentada por um único poeta, se ele for suficientemente culto ou inspirado, ou por uma escola poética ou tradição, se a cultura for suficientemente homogênea. Notamos que contos, mitos e histórias tradicionais têm uma tendência forte a permanecerem unidos e formarem agregados enciclopédicos, especialmente quando estão em um metro convencional, como geralmente estão. Um processo como esse foi postulado a respeito das epopeias homéricas, e, na *Edda* em prosa, os temas dos lais fragmentários da *Edda* antiga estão organizados em uma sequência interligada em prosa. [...] No modo mítico, a forma enciclopédica é a escritura sagrada e, nos outros modos, deveríamos esperar encontrar formas enciclopédicas que constituíssem uma série de *analogias* cada vez mais humanas da revelação mítica ou escritural. (FRYE, 2014, p. 172, grifos do autor).

Talvez seja interessante salientarmos que, para Frye, tal organização de criações episódicas em “conjunções” enciclopédicas não se configura de forma arbitrária. Ao contrário, para o autor de *Anatomia da Crítica*, essas produções que possuem fundamento em materiais episódicos (tornando-se conseqüentemente “enciclopédicas”) não são unificadas ao acaso, pois – como comenta sobre o *Kalevala* – essas obras possuem “o tipo de material que se presta prontamente a tal reconstrução” (FRYE, 2014, p. 172). É a partir do argumento sobre a existência de uma base “estrutural” correlativa, entre o que considera o episódico e o enciclopédico, que o crítico canadense baseará suas ideias sobre a reverberação das “revelações míticas” (presentes de maneira primária no que o autor considera com o plano do “mimético elevado”<sup>27</sup>) em outros níveis miméticos, por meio do recurso da analogia. Fora da “elevação narrativa” do modo mítico, Northrop Frye ainda confere uma importância significativa – que poderíamos considerar até mesmo fundamental dentro do que reflete sobre essa problemática em específico – à relação presente entre a fragmentação do episódico em sua unificação posterior:

O outro princípio é que, enquanto é possível que haja uma grande variedade de formas episódicas em qualquer modo, podemos atrelar, em qualquer modo, uma significância especial à forma episódica em particular que aparenta ser o germe do qual as formas enciclopédicas se desenvolvem. (FRYE, 2014, p. 172)

Ao considerarmos o trecho supracitado, é possível concentrarmos-nos em um ponto até então ignorado: o fato do capítulo em questão de *Anatomia da Crítica* tratar-se de uma “crítica histórica”. É tomando como base os desenvolvimentos históricos do que caracteriza como “*dianoia* poética”<sup>28</sup> (ou seja, o viés temático, o pensamento poético presente na literatura “temática”) que Northrop Frye demonstra as analogias humanas (nos modos literários em que o mito está ausente) à relação episódico-enciclopédico no nível mítico. Para

---

27 “MIMÉTICO ELEVADO: Um modo literário em que, como na maioria das epopeias e tragédias, as personagens centrais estão acima de nosso próprio nível de poder e autoridade, embora dentro da ordem da natureza e sujeitas à crítica social.” (FRYE, 2014, p. 523).

28 “Em gêneros como romances [“novels”] e peças, a ficção interna é geralmente de interesse preponderante; em ensaios e na lírica, o interesse fundamental está na *dianoia*, a ideia ou pensamento poético (algo bem diferente, é claro, de outros tipos de pensamento) que o leitor obtém do escritor. A melhor tradução para *dianoia* talvez seja “tema”, e a literatura com esse interesse ideal ou conceitual pode ser chamada de temática. [...] É fácil dizer que algumas obras literárias, quanto à sua ênfase principal, são ficcionais, enquanto outras são temáticas. Contudo, claramente não existe algo como *uma* obra ficcional ou *uma* obra temática de literatura, pois todos os quatro elementos éticos (ético no sentido relacionado à personagem), o herói, a sociedade do herói, o poeta e os leitores do poeta, estão sempre, pelo menos potencialmente, presentes.” (FRYE, 2014, p. 169, grifos do autor).

Frye, e é necessário que façamos aqui outra observação, a definição do que entende como “histórico” também possui um contorno bastante específico, “autoral”. A caracterização histórica, para o teórico canadense, é dada não pela demonstração de fatores externos (históricos) em consequentes transfigurações literárias, mas por uma particularização literária da *dianoia* poética em momentos “miméticos” singulares. Ou seja, os períodos históricos, para Frye, não são o que comumente entendemos, grosso modo, como “épocas” literárias. São, por outro lado, formas de estruturação miméticas que “emergem” e ficam em evidência. Ao definir o período “neoclássico”, por exemplo, Northrop Frye argumenta que o conceito “é, sobretudo, em nossos termos, uma percepção da *dianoia* poética como uma manifestação da verdadeira forma da natureza, sendo a verdadeira forma pressuposta como ideal” (FRYE, 2014, p. 176).

Northrop Frye, ao ter em conta esse desenvolvimento “histórico”, elenca exemplos de analogias míticas em alguns períodos literários: no modo mítico (que serve como ponto original de argumentação do autor), as relações episódicas e enciclopédicas dão-se “por pronunciamentos oraculares”, que são unificados por meio de uma revelação mítica do deus de quem o oráculo é instrumento (FRYE, 2014, p. 172); em outro exemplo, Frye, traz o período do romance medieval, no qual o menestrel serve como unificador do “repertório de histórias memorizadas” (FRYE, 2014, p. 173) e o poeta clerical “tenta colocar tudo o que sabe em um vasto poema ou testamento poético” (FRYE, 2014, p. 173); em um período posterior, “*Os Lusíadas, Jerusalém Libertada, Paraíso Perdido*, são epopeias unificadas por ideias patrióticas e religiosas” (FRYE, 2014, p. 174). Ao elaborar essa linha de raciocínio – sobre as reverberações da problemática entre as noções de “episódico” e “enciclopédico” dentro do que considera como “modos temáticos” – Frye abordará como a estruturação enciclopédica foi realizada, também, durante o Romantismo (e, abandonando a acepção comum de “escola”, “época” ou “período literário”, define o movimento como “um desenvolvimento temático” (FRYE, 2014, p. 176)):

O tema episódico central é a análise ou apresentação do estado mental subjetivo, um tema geralmente considerado típico dos movimentos literários que acompanham Rousseau e Byron. Contrariamente a seus predecessores, o poeta romântico considera muito mais fácil ser, ao mesmo tempo, individual no conteúdo e na atitude e contínuo na forma. O fato de que tantos dos poemas mais curtos de Wordsworth terem podido ser incorporados ao *Prelude* [Prelúdio], de modo muito semelhante ao qual os lais primitivos agrupavam-se para formarem epopeias, representa uma inovação técnica de certa relevância. (FRYE, 2014, p. 178)

Com a citação acima colocada, pretendemos – ao mesmo tempo – ilustrar o nosso comentário sobre as continuidades envolvendo a correlação entre o “episódico”, o “enciclopédico” e o “mítico”, tecer algumas considerações críticas sobre tal proposição de Frye e, por último, intuir de que maneira o que até então discutimos servirá como ensejo para o debate em torno do problema de estudo proposto nesta dissertação. Ao comentar sobre Wordsworth e apontar uma “inovação técnica de certa relevância” (embora possamos apreender que a técnica da qual fala Northrop Frye tem que ver justamente com uma espécie de “compilação” que a temática e/ou a forma desses poemas pode(m) permitir), não temos nenhum desenvolvimento do argumento do crítico canadense sobre atestação tão firme. Assim, ficamos com mais conjecturas que certezas (e consideramos isso como uma tendência “estilística” presente em toda *Anatomia da Crítica*). O fato é que, nesse esforço de ampliação das asserções em torno do “episódico” e do “enciclopédico”, podemos apreender uma demonstração de como o problema configura-se em outras formas de representações miméticas, mas que se encerram, em Frye, apenas como sugestões teóricas que poderiam possibilitar desenvolvimentos intelectuais numa “mente” posterior. O que compreendemos, portanto, é que o crítico canadense, após delimitar a questão de maneira precisa quando discute tal problemática dentro do “plano mítico”, termina por ampliar a discussão em termos de “tendências”, de analogias cada vez mais derivativas – dentro de uma percepção temática num nível “diagramático” humano – ao que já foi discutindo dentro dos “modos míticos”. Vejamos:

A comparação de tais instantes com o vasto panorama desenrolado pela história (“*tempus perdu*”) é o tema principal da tendência enciclopédica. Em Proust, as repetições de certas experiências em intervalos amplamente dispersos criam esses momentos atemporais a partir do tempo; em *Finnegans Wake*, o todo da história propriamente dita é apresentado como uma única antiepipifania gigantesca. Em uma escala menor, mas ainda enciclopédica, *A Terra Desvatada*, de Eliot, e o último e mais profundo livro de Virginia Woolf, *Entre os Atos*, têm em comum (um fato ainda mais surpreendente porque eles não têm mais nada em comum) uma sensação de contraste entre o curso de toda uma civilização e os minúsculos lampejos de momentos significantes que revelam o significado dele. E assim como o poeta romântico julgava possível escrever como um indivíduo em formas contínuas, o modo irônico é racionalizado por teorias críticas a respeito da descontinuidade essencial da poesia. A técnica paradoxal da poesia que é enciclopédica e mesmo assim descontínua, a técnica de *A Terra Desvatada* e dos *Cantos* de Ezra Pound, é, como seu oposto direto em Wordsworth, uma inovação técnica anunciando um mundo novo. (FRYE, 2014, p. 178)

Não à toa escolhemos o trecho supracitado: nele, como fica claro, temos uma espécie de “comentário” de Northrop Frye sobre o que anteriormente atestou ser uma “inovação” da

técnica episódico-enciclopédica no *Prelúdio* de Wordsworth. Enquanto foi possível observar definições concretas da estruturação enciclopédica no momento de discussão em torno do “plano mítico”, tal como refletimos anteriormente em algumas proposições ressaltadas por Frye, com a citação acima colocada percebemos que há um certo “descentramento” característico da estruturação literária que aqui comentamos. Há uma particularização facilmente identificável, se atentarmos para a tendência enciclopédica tal como o crítico canadense a caracteriza levando em consideração *O Tempo Perdido*, *Finnegans Wake* ou *Entre os Atos e A Terra Devastada* ou os *Cantos*. A ampliação da reflexão teórica sobre o par episódico-enciclopédico já parece tentadoramente entusiasmante: ainda que Northrop Frye anteriormente houvesse adicionado a esse debate visões do épico e, num alargamento posterior, também do lírico (como as formas enciclopédicas são concretizadas nessas duas configurações poéticas), agora o crítico aponta para a possibilidade de discussão no âmbito da prosa, mais especificamente no gênero romance. Para que possamos explicitar objetivamente o motivo pelo qual a “ampliação” que comentamos é tão interessante (para as análises que encetaremos), concentremo-nos por um momento nesta citação de Frye:

Vimos em nossa investigação dos modos ficcionais que o poeta nunca imita a “vida”, no sentido de a vida tornar-se algo além do conteúdo de sua obra. Em qualquer modo, ele impõe o mesmo tipo de forma mítica sobre seu conteúdo, mas faz adaptações diferentes dele. Nos modos temáticos, semelhantemente, o poeta nunca imita o pensamento, exceto no mesmo sentido de impor uma forma literária sobre seu pensamento. (FRYE, 2014, p. 181)

Interessa-nos, sobretudo, entender como uma forma literária é imposta sobre um pensamento poético (pensamento que, como defendemos, carece do teor objetivo-discursivo – da verificabilidade de uma proposição de verdade – que as demais formas de pensamento possuem) ou demonstrar como, melhor dizendo, um pensamento poético (e temos esta ideia como óbvia) só é alcançado na forma de reverberações de sentido de um signo, por meio de uma estrutura literária. Se, como acompanhamos até agora em nosso debate teórico sobre o “Primeiro Ensaio” da *Anatomia da Crítica*, “podemos atrelar, em qualquer modo, uma significância especial à forma episódica em particular que aparenta ser o germe do qual as formas enciclopédicas se desenvolvem” – para utilizarmos as palavras do próprio Frye – como entenderemos tal importância no *Tutaméia*, nosso objeto de pesquisa? É claro que aqui estamos lidando com um livro de contos, uma proposta que não foi cogitada por Northrop Frye. Mas até agora (e é isto que tentamos demonstrar com os trechos da *Anatomia da Crítica*

aqui selecionados para discussão) conseguimos vislumbrar – a partir de uma perspectiva estrita dos Estudos Literários – uma conexão sobre a importância das relações entre os “fragmentos” e uma consequente unidade-ordenada e da correlação formal entre o episódico-enciclopédico dentro do que foi defendido como uma “analogia ao mítico” por Frye.

Sobre as implicações teóricas das reflexões de Northrop Frye em nosso estudo, veremos com mais clareza no momento da análise de *Tutaméia*. Contudo, é possível adiantar que, assim como o autor de *O Código dos Códigos* não faz distinção entre “conteúdo” (o tema) e a “estrutura” de uma obra literária (e a própria suposição da existência de uma forma enciclopédica que advém de manifestações episódicas sugere tal percepção), também não pretendemos analisar as *Terceiras Estórias* seguindo essa distinção inoperante. Quando Frye decide estudar os modos ficcionais ou os modos temáticos, não enceta uma separação ontológica entre os dois modos, mas oferece, portanto, princípios distintos (e complementares) para um estudo literário, estudo esse que – embora, insistamos, comece por princípios distintos – almejará um mesmo fim: a busca pelos sentidos das formas literárias. Como foi colocado no capítulo introdutório do nosso estudo, o projeto literário (o pensamento poético) que cogitamos teoricamente para o *Tutaméia*, encerra, sim, um fundo temático comum a um princípio mítico-criador, mas tal conjectura só se fez simbolicamente importante, para nós, a partir do que encontramos, formalmente, na estrutura micro e macrocós mica das *Terceiras Estórias*.

### 3 DA NATUREZA DO ANALÓGICO: REFLEXÕES SOBRE O POÉTICO E O MÍTICO

“Se o índio cora – observa Preuss, em uma caracterização do pensamento mágico-complexo – põe as mariposas, de modo inteiramente absurdo, entre os pássaros, tudo o que ele distingue nas características singulares dos objetos deve surgir a seus olhos numa conexão bem diversa daquela que nós aceitamos por força de nossa reflexão analítica e científica” (CASSIRER, 2009, p. 113)

Em *Linguagem e mito*, de Ernst Cassirer

Octavio Paz em *Os Filhos do Barro*, analisando o *Hiperión* de Hölderlin, sustenta que, em tal romance, a palavra poética trabalha “como ponto de interação entre o poder divino e a liberdade humana, [e] o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original” (PAZ, 2013, p. 50). Talvez a citação que dá início a este capítulo sugira, de imediato, o propósito por trás da escolha das discussões do crítico mexicano para esta dissertação, mas precisamos – de antemão – iniciarmos alguns esclarecimentos. O primeiro deles trata justamente do recorte analítico que a obra *Os Filhos do Barro* representa: ainda que o exemplo do *Hiperión* de Hölderlin figure como uma exceção, Paz dedica-se – no livro em questão – a estudar *poesia* (do romantismo às vanguardas), no sentido mais estrito do termo. Contudo, nesta mesma obra, encontramos um estudo verticalizante e sugestivo sobre o conceito de analogia em sentido mais amplo e sobre a relação entre o mítico e o poético (e é a partir desta posição que a escolha de *Os Filhos do Barro*, como um dos materiais teóricos para o nosso debate, foi realizada).

Ainda que, em grande parte das reflexões realizadas, a poesia (no sentido estrito de “gênero literário” que já havíamos mencionado) tome a dianteira dos exemplos escolhidos por Paz, as proposições presentes no livro em questão assumem tal profundidade teórica que excedem a estreiteza de um gênero, adentrando na amplitude da *poiesis*. Além disso, o romantismo (ponto basilar para as discussões de Octavio Paz), se tomado como o movimento que fundamenta parte do desenvolvimento da modernidade<sup>29</sup>, estabeleceu – na cultura

---

29 “A história da poesia moderna – pelo menos metade dessa história – é a história da fascinação que os poetas sentiram pelas construções da razão crítica. Fascinar que dizer enfeitiçar, magnetizar, encantar; mas também: enganar. O caso dos românticos alemães é uma ilustração desse fenômeno de vaivém em que a repulsão é quase fatal e imediatamente sucedida pela atração.” (PAZ, 2013, p. 49).

ocidental – alguns precedentes incontornáveis sobre problemas estéticos cruciais, a partir das proposições teóricas e criativas que instaurou. É necessário ressaltarmos que o próprio conceito de “poético”, dentro do que consideramos como os “os primeiros românticos”, assume uma posição privilegiada, centralizante e incorporadora. A filosofia, em seu anseio de “alcançar o absoluto”, nesse período histórico, tenta aproximar-se do poético. Pedro Duarte, discutindo a “emergência filosófica da arte” durante o romantismo, salienta uma espécie de aspiração à mudança entre os filósofos do momento estético em questão:

Essa mudança, para os primeiros românticos de Iena, como Schlegel e Novalis, significava dar à filosofia uma preocupação com a sua forma de apresentação no mesmo patamar que concedemos à arte, de maneira a torná-la viva novamente e mais livre de seu tecnicismo terminológico. Essa filosofia voltava-se para a arte não apenas como tema de pesquisa, mas como aquilo de que deveria impregnar-se. Seria preciso que a filosofia fosse também poética, o que não quer dizer escrever em versos ou coisa que valha, mas levar em conta sua forma, sua escrita, sua linguagem. Por isso, o caráter poético dos textos filosóficos do romantismo não se explica pelo luxo retórico ou pela falta de vocação para a rigidez sistemática, ainda que biograficamente esta existisse, como confessou Friedrich Schlegel. Trata-se da atenção filosófica ao modo de acesso requerido pelo ser do absoluto. (DUARTE, 2001, p. 34)

A aproximação entre o poético e o mítico, tal como colocaremos a partir de agora (seguindo, ainda, as proposições de Paz), parece ser baseada, de maneira semelhante, ao papel central que a noção de poesia (em seu sentido amplo de criação imaginativa) assume dentro do romantismo. Contudo, esclareçamos um ponto crucial: ainda que consideremos a estética romântica como um precedente nas discussões que relacionam o poético e o mítico, não estamos defendendo o caráter pioneiro desse movimento nas reflexões sobre a problemática. No primeiro capítulo desta dissertação, já havíamos salientado momentos anteriores em que o mítico, o poético, o teológico e o filosófico se aproximaram de maneira visceral. O fato é que, sendo o romantismo um momento fundamental para as reflexões modernas<sup>30</sup> (no sentido amplo do moderno como uma espécie de “poética da autocrítica e da autorreflexão

---

30 Octavio Paz sobre o propósito teórico de *Os Filhos do Barro*: “[...] Este livro pretende mostrar que um mesmo princípio inspira os românticos alemães e ingleses, os simbolistas franceses e a vanguarda cosmopolita da primeira metade do século XX. Um exemplo entre muitos: em várias ocasiões Friedrich von Schelegel define o amor, a poesia e a ironia dos românticos em termos não muito distantes daqueles que, um século depois, André Breton empregaria ao falar do erotismo, da imaginação e do humor dos surrealistas. Influências ou coincidências?” (PAZ, 2013, p. 20).

estética”<sup>31</sup>), o breve comentário sobre esse movimento é sugestivo. Para Octavio Paz, em mais de um sentido, os românticos se aproximaram de uma “nostalgia do mítico”. Além da relação entre as criações imaginativas e a “linguagem dos mitos”, vínculo sobre o qual comentaremos mais adiante, Paz também estabelece uma perspectiva “mítica” para a “antirreligiosidade” romântica, em termos de “angústia e ironia”:

[...] Angústia e ironia: diante do tempo futuro da razão crítica e da revolução, a poesia afirma o tempo sem datas da sensibilidade e da imaginação, o tempo original; diante da eternidade cristã, afirma a morte de Deus, a queda na contingência e a pluralidade de deuses e mitos. Mas cada uma dessas negações se volta contra si mesma: o tempo sem datas da imaginação não é um tempo revolucionário, e sim mítico; a morte de Deus é um mito vazio. A poesia romântica é revolucionária não *com*, mas com relação às revoluções do século; e sua religiosidade é uma fragmentação das religiões. (PAZ, 2013, p. 59, grifos do autor)

Se considerássemos o campo semântico que cerceia o trecho supracitado de *Os Filhos do Barro*, poderíamos – sem dúvida – começarmos a apontar uma atmosfera “nostálgica” na caracterização, feita por Octavio Paz, dos românticos: “o tempo original e mítico”, a “queda na contingência”, uma espécie “antirreligiosidade religiosa”. Tais “ares de nostalgia”, dimensionados em características que configuram alguns aspectos da criação literária, serão comentados no próximo capítulo, no momento de nossa discussão sobre os livros *Nostalgia do absoluto* e *Gramáticas da criação*, ambos de George Steiner. No entanto, é interessante o fato da criação poética ser rodeada por um discurso que a coloca como ponto fulcral (e quase consciente ou inconscientemente substitutivo de uma perspectiva religiosa) justamente quando a univocidade da religião é posta em debate. Parece-nos que, na carência de uma dimensão do absoluto, advinda de um “abandono” do dogma religioso entre esses românticos (se levarmos em consideração as proposições de Paz), a criação literária assumiu esse papel originário, fundador de uma própria religiosidade. Em *Os Filhos do Barro*, Octavio Paz sustenta que os primórdios dessa “proximidade” ou “relação fundamental” tem sua base histórica “mais próxima” no século XVIII:

A crítica da religião empreendida pela filosofia do século XVIII quebrantou o cristianismo como fundamento da sociedade. A desagregação da eternidade em tempo histórico possibilitou que a poesia, numa espécie de retorno a si mesma e pela própria natureza da função poética, indistinguível da função mítica, fosse concebida como o verdadeiro fundamento da sociedade. A poesia foi a verdadeira religião e o verdadeiro saber. As Bíblias, os Evangelhos e os Corãos haviam sido denunciados

---

31 “A arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma” (PAZ, 2013, p. 17).

pelos filósofos como compêndios de palavras e fantasias; entretanto, todos reconheciam, mesmo os materialistas, que aqueles relatos possuíam uma verdade poética. (PAZ, 2013, p. 60)

Coloquemos o trecho supracitado de *Os Filhos do Barro* em justaposição com um trecho de *A Filosofia do Iluminismo*, de Ernst Cassirer, no qual o autor trata da “crítica religiosa” encetada pelos filósofos do século XVIII, no capítulo “A ideia de religião”:

[...] A hostilidade superficial em face da religião que nos impressiona na época do Iluminismo não deve dissimular aos nossos olhos que todos os seus problemas intelectuais ainda estão intimamente misturados com problemas religiosos, que destes recebem constantes e poderosos impulsos. Com efeito, quanto mais se sente a insuficiência das respostas fornecidas até então pela religião para as questões fundamentais do conhecimento e da moral, mais essas questões se impõem com intensidade e paixão. A luta que se trava já não gravita somente em torno dos dogmas e de sua interpretação, mas em torno do modo de certeza da religião, não apenas em torno do conteúdo da fé, mas das modalidades e da direção da fé como tal. Portanto, não é à dissolução da religião que se dedicam com todas as suas forças, principalmente ao quadro da filosofia alemã, mas a fundamentá-la num sentido “transcendental”. (CASSIRER, 1992, p. 191)

É a partir do conhecimento desse desenvolvimento da “filosofia do século XVIII” que Octavio Paz identifica as reverberações dos construtos do Século das Luzes, mais tarde, entre os românticos: na incapacidade de aceitar uma Verdade divina, o dimensionamento das potencialidades poéticas<sup>32</sup>. Nas palavras de Paz, durante “a Idade Média”, a poesia era serva da religião; para a idade romântica, a poesia é sua rival, e mais: é a verdadeira religião, o princípio anterior a todas as escrituras sagradas” (PAZ, 2013, p. 59). De novo, trazemos à vista a centralidade que a criação poética e imaginativa assume no romantismo. Mas chamamos a atenção para este ponto, recorrentemente, com o anseio de demonstrarmos como o contato entre formas de conhecimento aparentemente tão distintas, a estética e a religiosa-teológica-mítica, possuem um cerne unificador. Assim como desbravar seguramente a morte do autor<sup>33</sup> – no século XX – aparenta ser uma espécie de transfiguração, por parte da crítica

---

32 Ainda sobre o papel da religião entre os românticos, Benedito Nunes, em “A Visão Romântica”, sustenta que: “A poetização da religião é, no entanto, parte de um processo geral de poetização da vida, que o movimento romântico impulsionou. Metáfora integrante da visão romântica, o florescimento do Espírito da Natureza – do Eu transcendente e da Natureza orgânica – produz-se na arte, sobre os ramos da metafórica árvore da vida, a imagem de uma plenitude originária perdida e de uma perfeição futura a conquistar – árvore que nasce interiormente, e cujas raízes espirituais se fixam no subsolo da imaginação.” (NUNES, 2011, p. 64).

33 Estamos a nos referir à atestação feita por Roland Barthes ao fim de “A morte do autor”, quando propõe a substituição “mítica”, enquanto objeto de ocupação da crítica literária, da figura do autor pela do leitor: “[...] a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas alguém que mantém reunidos Em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. É por isso que é derrisório ouvir condenar a nova

literária, da “morte de deus” nietszchiana, a “religiosidade antirreligiosa” dos românticos transfere seus “anseios de transcendência” para o âmbito do poético. Daí a consonância, sugerida por Octavio Paz, entre o mítico e o literário:

[...] O princípio metafórico é o fundamento da linguagem, e as primeiras crenças da humanidade são indistinguíveis da poesia. Sejam fórmulas mágicas, ladainhas, preces ou mitos, estamos diante de objetos verbais análogos aos que mais tarde seriam chamados de poemas. Sem a imaginação poética não havia mitos nem escrituras sagradas, ao mesmo tempo, também desde o princípio, a religião confisca os produtos da imaginação poética pra seus próprios fins. A sedução que os mitos exercem sobre nós não reside no caráter religioso de tais textos – essas crenças não são as nossas – mas no fato de que em todos eles a fabulação poética transfigura o mundo e a realidade. (PAZ, 2013, p. 59)

Acreditamos que essa breve contextualização (em torno dos princípios que relacionavam o mítico e o poético entre alguns românticos), conseguiu estabelecer uma imagem generalizante, embora suficiente, que possibilita a continuidade de nossas discussões. É importante salientarmos que tais apontamentos sobre o movimento estético-filosófico-artístico do romantismo não almejou uma espécie de “escolarização” da temática, mas uma demonstração de como tal “princípio de criação poética” assumiu uma relevância considerável em nossos tão próximos antecessores. Com as reflexões que serão encetadas posteriormente, teremos visões mais amplas sobre a problemática em questão. Perceberemos, ao contrário de uma “escolarização” da temática, a existência de um retorno inquieto de tal caracterização sobre as criações literárias. Cabe-nos, agora, perguntar: quais seriam as implicações mais “palpáveis”, ou melhor, mais objetivamente identificáveis, dessa dissolução religiosa-dogmática em uma resolução mítica no âmbito da *poiesis*? Para Octavio Paz, esse “vácuo do absoluto” foi um dos responsáveis pela emergência do que considera “mitologias poéticas pessoais”:

[...] Eliot lamentava que a mitologia de Blake fosse indigesta e sincretista, uma religião privada composta de fragmentos de mitos e crenças heteróclitas. A mesma recriminação poderia ser feita à maioria dos poetas modernos, de Hölderlin e Nerval a Yeats e Rilke. Diante da progressiva desintegração da mitologia cristã, os poetas não tiveram saída senão inventar mitologias mais ou menos pessoais feitas com retalhos de filosofias e religiões. (PAZ, 2013, p. 62)

---

escritura em nome de um humanismo que hipocritamente se arvora em campeão dos direitos do leitor. O leitor, jamais a crítica clássica se ocupou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. *Estamos começando a não mais nos deixar engodar por essas espécies de antífrases com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor daquilo que ela precisamente afasta, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.*” (BARTHES, 2004, p. 64, grifos nossos).

Se abríssemos espaço para o lúdico, seria possível um cotejo entre o trecho supracitado e uma atestação de Riobaldo: “Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo o rio”. Academicamente, por sua vez, poderíamos citar estudos como *Mitológica Rosiana*, de Walnice Nogueira Galvão, ou ainda *JGR: metafísica do Grande Sertão*, de Francis Utéza, e mostrarmos uma afinidade considerável entre a estética de João Guimarães Rosa e a temática discutida na citação acima. E temos em conta a precisão da referência de Paz à poesia moderna (de novo, a especificidade de um gênero literário), embora o que tentemos demonstrar – e demonstraremos mais adiante – é justamente a reverberação mais ampla de tal questão estética. Contudo, como foi explicitado no capítulo introdutório dessa dissertação, não pretendemos analisar o *Tutaméia* numa espécie de método de “escavação” de referências mitológicas, sendo outro o nosso propósito. Por outro lado, não é possível ignorarmos que a aproximação entre o mítico e poético reverbera numa espécie de reorganização cósmica do religioso.

No entanto, questionemos: como o debate sobre as relações entre mítico e poético, dentro do que foi refletido por Octavio Paz em *Os Filhos do Barro*, incluem o conceito de *analogia*? E como tais reflexões podem se fazer pertinentes para o que foi almejado nesta dissertação? No capítulo “Analogia e Ironia”, o crítico mexicano retorna a uma concepção já mencionada, dentro do que pensou sobre os poetas modernos (a partir do romantismo): “Se a poesia foi a primeira linguagem, a linguagem é, em sua essência, uma operação poética que consiste em ver o mundo como um molho de símbolos e relações entre símbolos” (PAZ, 2013 p. 67). De novo, o poético assume não só o caráter originário do fundamento da linguagem, mas a dimensão de uma “essência”. Ao propor uma demarcação a partir de análises precisas de poemas, Paz salienta o valor do ritmo para a realização de uma visão analógica: “[...] O mundo é um poema; o poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não passam de nomes do ritmo universal” (PAZ, 2013, p. 71). Numa dimensão mais ampla das criações literárias, como seria possível definir a importância e as reverberações de sentido que o uso de “formas analógicas” encerrariam? Vejamos esta definição de Octavio Paz:

A analogia é a ciência das correspondências. Mas é uma ciência que só vive graças às diferenças: exatamente porque isto não é aquilo que é possível fazer uma ponte entre isto e aquilo. A ponte é a palavra *como* ou a palavra *é*: isto é *como* aquilo, isto *é* aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco

anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos. A analogia é a metáfora em que a alteridade se sente unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. Com a analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade se organiza e se torna inteligível; a analogia é a operação por meio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: ela as redime, torna possível sua existência. (PAZ, 2013, p.80).

Indispensável que demonstrássemos – no trecho supracitado – a caracterização da analogia, pelo autor de *Os Filhos do Barro*, a partir dos termos “como” ou “é”. Obviamente, Octavio Paz fez uso dessa definição para apontar um sentido analógico mais estrito, num nível de um poema. Mas a continuação da citação sugere-nos que uma relação simbólica, dada por um princípio ou “anseio” analógico, é possível em outras formas. Apontamos, no nosso capítulo introdutório, a possibilidade de argumentar, num nível microcósmico do *Tutaméia*, sobre uma espécie de organização analógica, configurada formalmente por estruturas que se conectariam através de permanências e variações (e que, por meio de uma relação “analógica” entre as microestruturas das estórias, o *Tutaméia* ascenderia a uma projetada unidade, sendo esta unidade – ela mesma – um outro nível, macrocósmico, de analogia). O papel “unificador”, exercido pela analogia, está presente nas proposições de Paz, como foi demonstrado acima. A analogia, em outros termos, estabelece a unidade possível para um mundo fragmentado, pós-Queda, nostálgico de um absoluto (absoluto onde cada coisa corresponderia à mesma coisa, não sendo, portanto, símbolo, mas o *em-si*). O uno possível, numa dimensão terrena e não-absoluta da existência, é aquele que aponta para a repetição variada das partes que o constituem. Ainda em *Os Filhos do Barro*:

[...] A analogia diz que cada coisa é a metáfora de outra coisa, mas na esfera da identidade não há metáforas: as diferenças se anulam na unidade, e a alteridade desaparece. A palavra *como* se evapora: o ser idêntico a si mesmo. A poética da analogia só podia nascer numa sociedade fundada – e roída – pela crítica. Ao mundo moderno do tempo linear e suas infinitas divisões, ao tempo da mudança e da história, a analogia contrapõe não a impossível unidade, mas a mediação de uma metáfora. A analogia é o recurso da poesia para fazer frente a alteridade.

[...] Ironia e analogia são irreconciliáveis. A primeira é filha do tempo linear, sucessivo e irreproduzível, a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos no presente. A analogia se insere no tempo do mito, e mais que isso: é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e consciência) da história. (PAZ, 2013, pp. 80-81)

Com isso, temos não só a percepção da analogia em sua relação com o mítico, de sua forma não-linearizada de ordenação dos símbolos, mas a atestação de que só a partir da percepção analógica é que nos sustentamos fora de uma eterna e ensandecida diferença entre

termos, a absoluta distinção entre todos símbolos. Contudo, também a partir da analogia, atinamos para a falácia da total conformidade entre dois polos, entre duas coisas. Paz diz-nos: “Perdemos o segredo da linguagem cósmica, que é a chave da analogia”. Se decifrássemos a chave, compreenderíamos “O Sentido” ou o silêncio abismal por trás da correspondência de todas as metáforas. A analogia é instrumento hermenêutico que se fundamenta na consciência de uma unidade só aproximativamente recuperável. A unidade pertence ao divino e a todas as outras faces do absoluto; a analogia é impregnada da “confusão acertada” do terreno, porque é o sintoma fundamental da impossível integração total entre todos os signos. Duas coisas correspondem-se e diferenciam-se, tautologicamente, porque são duas coisas. A analogia aponta para unidade como um nostálgico o faria.

#### 4 DA LINGUAGEM E DO MITO: A CRIAÇÃO METAFÓRICA NO CERNE DO DEBATE

Ernst Cassirer já foi mencionado nesta dissertação como citação e como epígrafe. Agora, adentraremos com mais verticalidade em uma de suas propostas filosóficas, subjacentes ao *Linguagem e Mito*. A obra é dedicada a refletir em torno dos sentidos atribuídos à noção de “mito” sob a perspectiva de outros filósofos (a exemplo de Usner e Max Müller) e a tentar, partindo desse cotejo, estabelecer as proximidades entre o pensamento mítico e linguístico. No último capítulo, Cassirer propõe um debate filosoficamente “decisivo” para o argumento que permeia o *Linguagem e Mito*: procurar o momento originário a partir do qual essas duas formas de cosmovisão se tornaram distintas, ainda que definitivamente interlaçadas e coparticipes de uma “mesma concepção mental”. Para Cassirer, “cumprir precorrer os caminhos do mito e da linguagem, não para a frente, mas sim para trás – cumprir retroceder até o ponto de onde irradiam ambas as linhas divergentes” (CASSIRER, 2009, p. 102). Especificando o cerne que une a duas “formas de pensamento”, para usar palavras do próprio autor, Cassirer aponta para a metáfora. Tais são as concepções que, dentro do debate encetado na obra, foram de uso corrente para expressar essa relação:

Ressaltou-se, amiúde, que a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito; tais teorias divergem, porém, amplamente, quando surge a necessidade de uma determinação mais precisa deste processo mesmo e do rumo que ele segue. Ora a autêntica fonte da metáfora é procurada nas construções da linguagem, ora na fantasia mítica; ora é a palavra que, por seu caráter originariamente metafórico, deve gerar a metáfora mítica e prover-lhe constantemente novos alimentos, ora, ao contrário, considera-se o caráter metafórico das palavras tão somente um produto indireto, um patrimônio que a linguagem recebeu do mito e que ela tem como um feudo dele.

[...] O romantismo continuou explorando esta visão fundamental de Herder: também Schelling vê na linguagem uma “mitologia empalidecida”, que conserva, em distinções abstratas e formais, o que a mitologia apreende como diferenciações vivas e concretas. (CASSIRER, 2009, pp. 102-103)

Como havíamos salientado no capítulo anterior, as relações (em parte do romantismo) entre linguagem (no nosso caso, com especificidades literárias) e aspectos do mítico, a problemática retorna de maneira variada com o trecho supracitado de Cassirer. Embora o filósofo alemão não “tome parte” de maneira unilateral de nenhuma das proposições que elenca na citação acima colocada, é necessário que nos detenhamos sobre as proposições que correlacionam o mito e a linguagem (metáfora) na obra em questão, elucidando, primeiro, o

conceito de metáfora que é defendido nesse título. Como uma proposição básica, Cassirer sustenta que o metafórico – em sentido amplo – advém da “substituição consciente da denotação por um conteúdo de representação, mediante o nome de outro conteúdo, que se assemelhe ao primeiro em algum traço, ou tenha com ele qualquer ‘analogia’ direta” (CASSIRER, 2009, p. 104). Poderíamos comentar algumas limitações nesse conceito de metáfora, já que (e temos exemplos exaustivos dentro da poesia moderna) não há a necessidade incontornável de semelhança característica entre os dois polos significativos que engendram esse tipo de tropo. Mas Cassirer torna-se mais específico e argumenta a existência de outras formas metafóricas:

Mas semelhante emprego da metáfora pressupõe claramente que tanto o conteúdo significativo de uma imagem como seus correlatos linguísticos já estão dados como quantidades definidas; só depois que os elementos como tais foram determinados e fixados verbalmente, podem eles ser permutados. Esta transposição e permutação, que dispõe do vocabulário como de um material acabado, precisa ser distinguida daquela metáfora verdadeiramente “radical” que é uma condição quer da verbalização (Sprachbildung) quer da conceituação (Begriffsbildung) míticas. De fato, mesmo a mais primitiva exteriorização linguística já exigia a transposição de um certo conteúdo perceptivo ou sensitivo em sons, isto é, em um meio estranho mesmo e, talvez, divergente com relação a este conteúdo, de modo que, até a forma mítica mais simples só pode surgir em virtude de uma transformação, pela qual uma determinada impressão é levantada por sobre a esfera do comum, do cotidiano e do profano, e impelida para o círculo do “sagrado”, do significativo do ponto de vista mítico-religioso. (CASSIRER, 2009, p. 105)

Cassirer expõe a metáfora que é “permutação” de um sentido já estabelecido pelo senso comum (ou seja, a metáfora linguística) e a “metáfora mítica”, mais “radical”. Ao comentar, no trecho supracitado, uma noção mais basilar de transmutação que edifica toda forma simbólica, o fato de toda linguagem se configurar a partir de signos, o filósofo assume que, pelo fato do mito só ser necessariamente expresso por alguma forma de linguagem (já sendo ela uma transfiguração), a forma mítica mantém, de alguma maneira, uma correlação com essa espécie de “refração metafórica original”. Em outras palavras, até aqui o que foi defendido por Cassirer, parece-nos “beirar” o tautológico, como dizer que o mito e a metáfora, formações da linguagem, estabeleceriam um deslocamento em forma de signo que é típico de toda estruturação simbólica: “[...] Ambos (o mítico e o linguístico) são ramos diversos do mesmo impulso de enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial” (CASSIRER, 2009, p. 106). A partir disso, o autor de *Linguagem e Mito* discute o

cerne comum entre a metáfora mítica e linguística levando em consideração o caráter distintivo que ambas estabelecem com o pensamento lógico:

[...] no pensamento linguístico, e sobretudo mítico, prevalece, via de regra, a tendência oposta. Aqui rege uma lei que se poderia chamar lei da nivelção e extinção das diferenças específicas, pois cada parte do todo se apresenta como este mesmo todo, cada exemplar de uma espécie ou gênero parece equivaler à espécie toda ou ao gênero todo. A parte não representa meramente o todo, nem o indivíduo ou a espécie representam o gênero, mas são ambas as coisas; não só implicam este duplo aspecto para a reflexão mediata, como compreendem a força imediata do todo, sua significação e sua eficácia. Aqui vem forçosamente à lembrança aquele princípio que se pode designar como o verdadeiro princípio básico, quer da “metáfora” linguística quer da mítica, e que é expresso pelo axioma *pars pro toto*. (CASSIRER, 2009, p. 109)

Embora não pretendamos, especificamente, discutir sobre o problema da criação metafórica no *Tutaméia* (ainda que tenhamos a consciência de que em qualquer análise literária subjaz um interesse pelo princípio metafórico), todo o argumento de Cassirer em torno das profundas relações entre o mítico e o linguístico pareceram pertinentes, até agora, pelo sentido consequente dessa justaposição: não só a ideia de que o mito é parte constitutiva das possíveis matizações que a linguagem torna possível, mas que a presença do pensamento mítico não esteja tão distante de outras formas de estruturações do intelecto humano. Além disso, o tema da “unidade” retorna às nossas citações. Na verdade, a partir do trecho supracitado, podemos entrever que, no argumento de Cassirer, a tendência que assemelha a metáfora mítica à metáfora linguística é justamente aquela que diz respeito às relações entre as partes e o todo, “toda luz aqui se reúne, pois, em um único ponto” (CASSIRER, 2009, p. 108). Contudo, esclareçamos isto: na metáfora (enquanto tropo), dada a formação de justaposição que enceta entre dois termos, a imagem de unidade é reforçada. Como havíamos refletido anteriormente, na analogia a derivação em unidade é sempre aproximativa. Cabe-nos esclarecer, também, que o trecho, citado acima, foi escolhido mais pela caracterização que faz do mítico do que propriamente pelo que define como metafórico. Vislumbremos, então, uma definição mais precisa, o que Cassirer designa como o princípio “*pars pro toto*” no mítico:

Este princípio, como se sabe, domina e impregna o conjunto do pensar mágico. Quem se tenha apoderado de qualquer parte do todo dispõe também, com isso, no sentido mágico, do poder sobre o todo. A significação que esta parte possa ter para a construção e conexão do todo, a função que possa desempenhar nele, é algo relativamente indiferente – basta que pertença ou tenha pertencido, que tenha estado ligado ao todo, por mais frouxo que haja sido este laço, para assegurar-lhe toda a sua força mágica e sua significação. Para conseguir domínio mágico sobre o corpo de um homem, por exemplo, basta apoderar-se de suas unhas cortadas ou de

seus pelos, de sua saliva ou de seus excrementos; sim, até a sombra ou as pegadas da pessoa também servem para este fim. (CASSIRER, 2009, p. 109)

No plano linguístico (metafórico), por sua vez:

A semelhança no momento, fixada pela palavra, faz retroceder, cada vez mais, qualquer outra heterogeneidade do conteúdo da percepção, até levá-la, por fim, a dissipar-se completamente. Neste caso, também a parte se coloca no lugar do todo, torna-se mesmo e é o todo. Em virtude do princípio da “equivalência”, os conteúdos, que se nos afiguram como altamente diversificados, seja do ponto de vista da percepção sensorial imediata, seja do ponto de vista de nossa classificação lógica, podem ser tratados como iguais na linguagem, de maneira que todo enunciado a respeito de um deles possa estender-se e transferir-se ao outro.

[...] Se aceitamos que, na designação de pássaro e, por conseguinte, em seu conceito linguístico, o momento do “voo” é essencial, então, graças a esse momento, e por seu intermédio, a mariposa pertence de fato à classe dos pássaros. (CASSIRER, 2009, pp. 102-103)

Cassirer parece ter razão: não duvidaríamos de Borges quando nos diz que a arte “es como el río interminable que pasa y queda e es cristal de um mismo Heráclito inconstante”<sup>34</sup>. A unidade que o mito e a metáfora linguística concretizam não são baseadas num princípio de equivalência do *logos*: no âmbito do *logos*, a justaposição de dois termos não ressoa o “uno” pelo vislumbre mesmo desse ato de justapor, mas somente por um princípio de identidade total e essencial. Na visão de Cassirer, no uso completamente racional ou analítico da linguagem “[...] as palavras se reduzem cada vez mais a meros signos conceituais” (CASSIRER, 2009, p. 114), ou seja, sofrem uma espécie de “tentativa de ‘desmetaforização’”. Mais tarde – em uma clássica referência ao par conceitual *logos* e *mythos* –, considerando as possibilidades imagéticas que circundam a metáfora mítica e a metáfora linguística, Ernst Cassirer adiciona mais um elemento nessa dupla de formas simbólicas e, talvez, o entrelugar pertencente a esses dois polos:

[...] Do mesmo modo que a linguagem, a arte também se mostra, desde o princípio, estreitamente entrelaçada ao mito. Mito, linguagem e arte foram inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos independentes de plasmação espiritual. Em consequência, a mesma animação e hipóstase mítica experimentada pela palavra, é também partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística. Na perspectiva mágica do mundo, em particular, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético. (CASSIRER, 2009, pp. 114-115)

Sobre as relações entre arte e mito, não precisaríamos de exemplos para validarmos o argumento de Ernst Cassirer: de Hesíodo a Ovídio, de Homero a Sófocles, as bases da

---

34 Trecho do poema “Arte Poética”.

tradição literária ocidental são profundamente penetradas por mitos e concepções míticas do cosmos. Ainda que o autor de *Linguagem e Mito* cite exemplos da permanência da visão mítica em Hölderlin e em Keats, almejando reforçar seu próprio argumento, os seus desenvolvimentos – em torno das inter-relações da tríade que propõe – não encerram, nas partes posteriores (e finais) do livro, muito mais esclarecimentos do que a ênfase no caráter imagético e mágico dessas três cosmovisões. Mas a ênfase na relação entre arte, mito e linguagem pode ser útil como vislumbre para o debate que será estabelecido no próximo capítulo desta dissertação.

## 5 CRIAÇÃO LITERÁRIA E NOSTALGIA DA UNIDADE: REFLEXÕES A PARTIR DE DUAS OBRAS DE GEORGE STEINER

Ao analisar as obras de Karl Marx, Sigmund Freud e Claude Lévi-Strauss, George Steiner, no livro *Nostalgia for the Absolute* (uma compilação de cinco textos que foram proferidos e transmitidos na CBC Radio Arts Department em 1974), discute a função e o sentido que a presença de um tom “nostálgico” possui no fundamento teórico da obra dos pensadores em questão. Na tradução para o espanhol, utilizada nesta dissertação, Steiner caracteriza a obra de Marx como “tantas construcciones del arte, la música y la literatura românticas”, portanto “el marxismo traduce la doctrina teológica de la caída del hombre, del pecado original y de la redención final, a términos sociales e históricos” (STEINER, 2001, pp. 22-23).<sup>35</sup> Para George Steiner, a visão marxista da culminação da história em uma “ascensão” socialista expressa uma espécie de analogia à perspectiva escatológica teológico-cristã. Sobre Freud, o ensaísta sustenta que “[...] Decididamente anti-religiosas, las enseñanzas de Freud, también ellas, pienso, constituyen una forma de post-teología, de teología sustituta”<sup>36</sup> (STEINER, 2001, p. 41), pois “[...] En el psicoanálisis, como en el marxismo, existe el misterio del pecado original”<sup>37</sup> (STEINER, 2001, p. 50). Em torno de Claude Lévi-Strauss, George Steiner comenta que “[...] lo que resulta fascinante es seguir en Lévi-Strauss la evolución de una gran explicación posreligiosa, pseudoteológica, del hombre”<sup>38</sup> (STEINER, 2001, p. 73). A partir das caracterizações anteriores, o autor conclui:

[...] La vuelta a lo irracional es, antes de nada, un intento de llenar el vacío creado pela decadencia de la religión. Por debajo de la gran oleada de insensatez está em acción esa nostalgia del Absoluto, esse hambre de lo transcendente, que observamos en las mitologías, en las metáforas totalizadoras de la utopía marxista, de la liberación del hombre, en el esquema de Freud del sueño completo de Eros y

---

35 Como “tantas construções artísticas, a música e a literatura românticas, o marxismo traduz a doutrina teológica da queda do homem, do pecado original e da redenção final, em termos sociais e históricos.” (STEINER, 2001, pp. 22-23, tradução nossa).

36 “Decididamente antirreligiosos, os ensinamentos de Freud, também eles, penso, constituem uma forma de pós-teologia, de uma teologia substituta.” (STEINER, 2001, p. 41, tradução nossa).

37 “[...] Na psicanálise, como no marxismo, existe o mistério do pecado original.” (STEINER, 2001, p. 50, tradução nossa).

38 “[...] é fascinante acompanhar em Lévi-Strauss a evolução de uma grande explicação pós-religiosa, pseudo-teológica, do homem.” (STEINER, 2001, p. 73, tradução nossa).

Tánatos, en la punitiva y apocalíptica ciencia del hombre de Lévi-Strauss. La ausencia de una teología dominante, de un misterio sistemático tal como estuvo encarnado en la Iglesia, es igualmente gráfica en las fantasías del seguidor de los ovnis, en los pánicos y esperanzas del ocultista, en el adepto aficionado al zen. (STEINER, 2001, pp. 107-108)<sup>39</sup>

Ainda que concordemos com o argumento sobre uma presença pós-teológica – tal como sustentada por Steiner – nas produções da cultura ocidental, poderíamos também questionar se, em algum momento, traços de uma visão mítica ou religiosa tornaram-se de todo ausentes das produções intelectuais do Ocidente. O fato é que, não sendo nosso objeto de estudo, tal questão interessa-nos menos que a constatação de uma atmosfera nostálgica, de uma “fome de mito” (para utilizarmos uma expressão do próprio George Steiner), que transcende o âmbito do teológico, do mítico e do religioso, podendo reverberar em outras formas do conhecimento e do intelecto humanos. Não pretendemos discutir Marx, Freud ou Strauss nesta dissertação, mas a perspectiva teórica ilustrada no *Nostalgia del Absoluto*, de alguma forma, é símbolo generalizante do que foi desenvolvido por George Steiner, ao discutir mais especificamente a criação literária, no seu *Gramáticas da Criação*<sup>40</sup>.

Ao entender “gramática” como “[...] a organização articulada de uma percepção, uma reflexão ou uma experiência; como a estrutura nervosa da consciência quando se comunica consigo mesma e com os outros” (STEINER, 2003, p. 14), George Steiner expõe suas pretensões: “[...] o que pretendo analisar é justamente a palavra e o conceito de “criação” num período no qual o pensamento e a cultura do Ocidente se mostram tão fascinados pela questão das origens.” (STEINER, 2003, p. 24). Para o crítico, a problemática da criação está inserida não apenas no âmbito teológico, mas também (como já vimos em momentos anteriores deste estudo) nos âmbitos da filosofia, da produção artística, e do que concebemos, hoje, como ciências exatas. Consideremos esta atestação feita por Steiner:

---

39 “A volta ao irracional é, antes de tudo, uma tentativa de preencher o vazio deixado pela decadência da religião. Por baixo da grande leva de insensatez está em ação essa nostalgia do Absoluto, essa fome do transcendente, que observamos nas mitologias, nas metáforas totalizadoras da utopia marxista, da libertação do homem, no esquema de Freud do sonho completo de Eros e Tanatos, na punitiva e apocalíptica ciência do homem de Lévi-Strauss. A ausência de uma teologia dominante, de um mistério sistemático tal como esteve encarnado na Igreja, é igualmente gráfica nas fantasias do seguidor de ovnis, nos pánicos e esperanças do ocultista, no adepto aficionado ao zen.” (STEINER, 2001, pp. 107-108, tradução nossa).

40 Veja-se esta passagem do *Gramáticas da Criação*: “[...] De uma forma paradoxal, o messiânico pode revelar-se independente de qualquer postulado de Deus: seus princípios restauram o acesso humano à perfeição e a uma condição mais elevada, presumivelmente mais duradoura, de racionalidade e justiça. [...] Esse eclipse do messiânico inevitavelmente imprime sua marca sobre o tempo futuro.” (STEINER, 2003, p. 18).

Não possuímos mitos nem imagens de uma divindade não-criadora. Como veremos, experiências místicas e subversivas do pensamento, em determinados períodos da teologia, atribuíram a Deus queixas, retrações ou mesmo um impulso aniquilador em relação à criação (impulso que configura o pano de fundo sombrio para inúmeras fábulas sobre o dilúvio e a conflagração universal). Mas nossas definições do divino, de forma não lógica mas tautológica, estão sempre associadas ao atributo da criatividade. Numerosos teólogos e metafísicos chegaram a identificar na equivalência absoluta entre Deus e o ato de criação a única restrição à liberdade divina. Deus só pode se dedicar a criar. Ele é, por autodefinição, *Le Grand Commenceur* (René Char) (STEINER, 2003, p. 27)

Ao considerar o pressuposto supracitado, Steiner defende um “campo semântico carregado” (na verdade, o autor usa uma metáfora muito apropriada dentro da “atmosfera” de sua obra: “campo magnético” (STEINER, 2003, p. 26)) no que concerne às reverberações de sentido do conceito de “criação”. Para ele, no âmbito do debate estético, “a criação encontra-se sob a pressão constante de valores religiosos e filosóficos. Os campos semânticos coincidem e interferem” (STEINER, 2003, p. 30). Mas é necessário que localizemos a pertinência das discussões de George Steiner dentro da proposta de estudo desta dissertação. Se levarmos em consideração o que foi refletido no capítulo introdutório deste trabalho (ao demonstrarmos que – em narrativas mítico-cosmogônicas – as proposições sobre ordenação e unidade do universo são indissociáveis do caráter “absoluto” e uno do deus ou demiurgo que o criou), entenderemos melhor a lógica na eleição deste debate teórico. Caso consigamos demonstrar com sucesso que a semi-ordenação alfabética das estórias do *Tutaméia* – com um breve intervalo para o realce das iniciais do seu autor – é ela mesma uma analogia ao mítico, a partir de um processo de estruturação literária que reforça a unidade e a presença de uma “voz autoral indireta” como “ordenadora” da obra, a utilização da teoria de George Steiner faz-se notadamente indispensável. Vejamos este trecho do *Gramáticas da Criação*:

“Criado pleno sem nenhuma forma particular”: a formulação do poeta faz lembrar o “sem forma e vazio” da Versão Autorizada. A possibilidade de uma criação sem forma é tão inacessível ao senso comum e à linguagem natural como os estados especiais, exteriores às leis da física, que a teoria matemática postula no interior de um buraco negro. É como se tal inacessibilidade, entretanto, hipnotizasse. Na teologia, na filosofia, nas artes e nas ciências contemporâneas, o “nada” e “nacidade” – palavras já em uso em meados do século XVI – jamais serão renegados. (STEINER, 2003, p. 34)

O “created fully in no particular form...”<sup>41</sup>, que figura no início da citação colocada acima (juntamente à menção a *Authorized King James Version*), é trecho de um poema de A.

---

41 A tradução completa do poema está presente em uma das notas da edição do *Gramáticas da Criação* (2003): “Vou te mostrar /o que repousa sob tudo, sem imagem de si mesmo / não pode ser mostrado ou dito, / mas se

R. Ammons, presente – de forma integral – no capítulo que antecede o do trecho supracitado. É interessante a comparação que o autor de *Gramáticas da Criação* realiza entre a criação artística e as singularidades das leis físicas presentes em fenômenos naturais: de alguma maneira, ambas – as singularidades físicas e as produções estéticas particulares – encerram um *modus operandi* que, embora sejam permitidos dentro das possibilidades das leis da natureza e da linguagem, expressam um “alargamento” expressivo na compreensão dessas mesmas “leis” (no caso da literatura, um quase paradoxo, um “limite criativo”). O que George Steiner pretende ressaltar com esse argumento é o caráter “afirmativo” que, de alguma maneira, toda criação estética encerra: ao negar sua própria inexistência, já que essa mesma existência é fundamentalmente contingente. Por outro lado, além da “afirmação” presente na realização de uma obra artística, Steiner entende que há um lado de “negatividade” subjacente a qualquer produção estética:

[...] A obra de arte carrega em si, de certo modo, o escândalo de seu acaso, a mais pura percepção de seu capricho ontológico. Não há lógica em sua necessidade, por mais imperativas que sejam as motivações psicológicas ou pessoais de sua gênese. Os criadores de arte, de música e de literatura vivenciaram tal superfluidade perturbadora tanto como uma ameaça quanto como uma liberação. [...] Toda obra de arte, de certa maneira, *deveria* não ter existido, já que sua composição e sua conclusão traem ou, no melhor dos casos, só acabam desesperadamente próximos do projeto inicial em sua verdade, harmonia e perfeição. Até o mais acabado objeto estético (na verdade, especialmente o mais acabado objeto estético) representa sempre a degradação de uma potencialidade maior, de um plano interior mais puro. Desalentado por suas imperfeições, Virgílio quis destruir a *Eneida*. (STEINER, 2003, p. 38, grifos do autor)

Poderíamos cotejar as atestações de George Steiner com a penúltima frase do primeiro prefácio do *Tutaméia*, o “Aletria e Hermenêutica”: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (ROSA, 1985, p. 17). Concordamos, até certo ponto (e talvez de uma maneira mais subjetiva do que gostaríamos de admitir), que há objetos estéticos mais “harmônicos e acabados” que outros, ainda que isso possa apenas ser demonstrado em uma análise específica de uma ou mais obras de arte. Mas até que ponto essa forma estética “mais pura”, tal como sustentada por Steiner e como intuímos no trecho supracitado de Rosa, não é ela mesma uma caracterização contingente de um ideal (e até um idealismo, no sentido platônico) que ambos possuem sobre o que é uma obra de arte de qualidade? Alguém que analisasse o estudo que tentamos concretizar até agora, poderia identificar que a discussão

---

entretetece por algas e luas, / é tudo que existe e / está além da destruição / porque criado pleno e sem / nenhuma forma para particular...” (STEINER, 2003, p. 359).

sobre a possível unidade e a ordenação das *Terceiras Estórias* é uma outra maneira de busca pela “harmonia”, como argumentada no *Gramáticas da Criação*, embora o que pretendemos demonstrar é se tais pressuposições justificam-se estruturalmente no *Tutaméia*. Continuemos a refletir sobre as asserções de Steiner, que, ao perceber no pensamento hebraico “[...] a insistência sobre a energia e a continuidade de uma nada primal” (STEINER, 2003, p. 41), revela uma perspectiva onde o “nada” e o “Ser”, na arte, são indissociáveis:

A arte oferece uma confirmação veemente dessa relação. No núcleo da forma sempre se estabelece uma tristeza e um traço de perda. O entalhe é a morte da pedra. Podemos considerar também, elaborando a questão um pouco mais, que a forma abre uma cisão no potencial do não-ser e diminui as reservas de tudo que poderia ter existido (e ter existido num registro mais verdadeiro e rico). (STEINER, 2003, p. 42)

Até que ponto esse “traço de perda”, salientado por Steiner, não representa uma espécie de nostalgia de um período pré-ordenado, um período caótico, no qual a criação literária está de maneira mais próxima do “deslimite” de uma criatividade latente e pulsante? Se considerarmos outras proposições do *Gramáticas da Criação* e resolvêssemos admitir que – em termos de criação literária, na sua conexão com a ideia mítica de Criação – o *caos* (fragmentação, desordem) é indissociável de seu conseqüente *cosmos*, não apenas num nível formal (de estruturação literária das obras), mas também nas reverberações de sentido e acepção que lhe são atribuídas enquanto sua vitalidade estética permanece? É neste momento, crucial para as reflexões teóricas desta dissertação, que concebemos o *Gramáticas da Criação* como fundamentalmente pertinente. Ao salientar que na visão teológica hebraica, “[...] assim como na instauração de um argumento filosófico, de um texto teológico, nas escrituras e em toda literatura, a criação é um *speech-act* retórico e literal” (STEINER, 2003, p. 42), o crítico também sustenta que:

[...] Como no ato de Adão nomeando o conjunto das coisas vivas, a designação isola e rompe a unidade e a coesão primordiais. O “muito bom” estranhamente enfático no qual Deus elogia a Criação no final do Gênesis I – a Versão Autorizada, neste ponto, segue fielmente o hebraico – exprime tanto a satisfação quanto a despedida do artista. A coisa feita não é mais Dele. Quanto mais o artefato se distancia do artista no tempo, em suas interpretações e em suas utilizações, mais irreparável é seu caráter e mais lacunar sua condição. O Dilúvio representa a ameaça dos segundos pensamentos do Criador, a ameaça da revisão de sua espátula ou dos retoques em Seu ateliê. Algo análogo ocorria durante as visitas de De Chirico a museus, nas quais ele tendia a declarar como falsas não só suas primeiras telas como até obras recentes que desprezava. (STEINER, 2003, pp. 43-44)

Na visão de Steiner, o próprio Deus é um artista. A partir desse pressuposto, qualquer criação estética (ou ao menos qualquer produção que inserisse em si uma autorreflexão criativa ou uma analogia aos processos de criação divinos e míticos) seria ela mesma uma espécie de nostalgia, símbolo da semelhança entre criatura e criador no que (poderíamos argumentar) possuem de mais essencial: criar. Como no conto “Curtamão”, das *Terceiras Estórias*, a criação é ela mesma um símbolo de “um mestre arquiteto”<sup>42</sup>. A visão teórica de George Steiner encerra, com isso, duas posições elementares e complementares: a criação literária é, ela mesma, apreendida com a dignidade de uma narrativa mítica (a própria “narrativa teórica” de Steiner possui um tom que “mitifica” o literário) e a narrativa mítica/religiosa possui uma preocupação com a ordem e com o belo que são “próprias” (ou pelo menos identificáveis como *sendo*) de uma criação literária. Vejamos um trecho ilustrativo, no qual o autor reflete sobre o *Livro de Jó*:

Mais uma vez Jó acabaria rejeitando outra fórmula sobre Deus que Santo Agostinho anotou em seus comentários sobre os *Salmos* “a seu respeito, só posso dizer o que Ele não é”. Jó, o edomita, acredita que Deus não é só glorioso e piedoso; muito mais importante para ele é sua convicção de que a natureza divina é racional e suscetível de ser questionada e compreendida. Numa certa passagem das profundezas de seu sofrimento alucinado, Jó exige conhecer o propósito da criação e as intenções do construtor. A argila, humilhada, volta-se contra o oleiro. A cinza, invertendo-se uma sentença luminosa de René Char, desafia a chama. Um imenso “por quê?” nasce de Jó. São questões filosóficas e estéticas que se relacionam entre si envolvidas por uma trama desesperada. (STEINER, 2003, p. 54)

Na perspectiva do crítico, o “imenso ‘por quê?’” de Jó é um pedido por uma espécie de “racionalização” da Criação. Em suas próprias palavras “O edomita quer saber se o universo faz sentido, se existe algum significado para o significado” (STEINER, 2003, p. 56). É aqui que a ideia de “capricho da criação artística”, ideia de George Steiner já citada anteriormente, conecta-se com o arbítrio da Criação divina. Deus, em sua onipotência e onisciência, não precisa fazer sentido: ainda que o homem pós-Queda procure, incessantemente, por essa conexão com o Criador (que lhe desvendaria as cifras do universo), ela está para sempre perdida. Todo “por quê?” humano seria, dentro do que conjecturamos sobre as apreensões de Steiner, um eco reverberado pela expulsão do Éden, a marca incessante da inadequação humana ao ideal do criador divino. George Steiner sustenta que a resposta de Deus a Jó não é, na verdade, uma tentativa de “descortinar” seus supremos

---

42 “[...] A mim, por fim, de repletos ganhos, essas frias sopas e glória. A casa, porém de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – e o que não dito.” (ROSA, 1985, p. 46).

propósitos, mas “sua réplica é como a de um grande mestre exibindo o *catalogue raisonné* de sua *oeuvre*. Sua categoria é a do estético” (STEINER, 2003, p. 57). E continua:

É evidente que tais qualidades configuram princípios estéticos. Mais que isso, princípios ligados a uma hipertrofia anárquica dos valores estéticos. Para além do bem e do mal, para além da racionalidade e da responsabilidade social e ética, irradia-se o impulso para criar, para engendrar a forma. O decoro e o equilíbrio não são mais critérios essenciais. O Beemonte e o Leviatã encarnam a pulsação nua da criação bem mais fielmente que os lírios do campo. Na estética da resposta sem respostas de Deus a Jó, a “arte pela arte” ou, mais exatamente, a “criação pela criação” ostentam o tempo todo sua grandeza e sua petulância festiva em relação à humanidade. O silêncio da criação para justificar-se ou explicar-se, análogo à recusa do oleiro para assumir qualquer responsabilidade pela argila, estende-se implícito na tautologia da Sarça Ardente que afirma “Eu sou o que sou” (ou “Eu sou/ Eu sou”). (STEINER, 2003, p. 58)

A falta de um sentido racional para a Criação, tal como colocada por Steiner, parece conveniente, entre outros aspectos que debateremos mais tarde, para pensarmos o abismo inexplicado existente as *Primeiras Estórias* e as *Terceiras Estórias* rosianas (nesta dissertação, fazemos o papel de Jó). Mais tarde, dando outra dimensão ao sentido de “arte pela arte” da Criação divina, George Steiner – ao comentar a relação homem-criador na Torá – sugere que talvez a inescapabilidade da Criação seja a única limitação de Deus: “Um enigma incômodo, como vimos, persiste: se Ele é efetivamente onipotente, por que precisa criar?” (STEINER, 2003, p. 73). E o crítico responde, a partir da leitura da perspectiva judaico-ortodoxa: “[...] O sopro do criador na poeira e na argila ao formar a criatura humana a transforma numa alma viva que é a grande testemunha da autoria de Deus” (STEINER, 2003, p. 73). Encaminhamo-nos, após essas considerações, para a finalização deste capítulo. Antes disso, contudo, detenhamo-nos a uma última citação, na qual George Steiner discute sobre algumas acepções em torno da incompreensibilidade inerente à Criação divina:

Certos temores que o judaísmo, o islamismo e o calvinismo sempre levaram em consideração reservam para Deus as artes da criação. São receios dos quais o platonismo e o neoplatonismo têm plena consciência. O que não os impede de se empenharem para contê-los e para humanizar pela luz da inteligibilidade racional toda a turbulência que surgiu do caos.  
[...] É só porque o caótico e o demoníaco foram forças tão presentes na sensibilidade grega antiga que se dedicou tanta energia para a ordem. A loucura e as legiões da noite desempenharam um papel importante nos mitos gregos, no drama trágico e na percepção grega de mulheres e bárbaros. [...] Daí a ênfase na instauração e na fundação de cidades, de leis, de técnicas e gêneros artísticos; [...] Fundar e começar são duas formas essenciais de agir. Entretanto, mesmo na alvorada primordial de todo início, o demoníaco continua presente. (STEINER, 2003, pp. 59-60)

Talvez aqui tenhamos uma visão do mito da Criação que, aparentemente, destoa dos postulados sobre ordem e ordenação que já havíamos tentado ilustrar (ou talvez estamos tentando conter um processo “demoníaco” com a nossa análise<sup>43</sup>). Os mistérios que envolvem as criações literárias (e artísticas, de maneira geral) interessam-nos mais como especulação do que propriamente como objeto sujeito a um estudo analítico profícuo. Não pretendemos entender, com esta dissertação, “processos metafísicos” que poderiam ser considerados caminhos para uma realização literária. Como foi dito mais de uma vez neste estudo, buscamos entender como a forma que estrutura o *Tutaméia* (de maneira geral) e suas estórias (especificamente) estabelecem uma analogia ao mítico. Nos capítulos anteriores, conseguimos discutir aspectos formais e simbólicos para o argumento desta pesquisa. Neste capítulo, conseguimos entender – a partir de uma visão mais ampla e abarcadora – como inúmeras vezes as produções literárias do Ocidente estabeleceram analogias com princípios míticos/religiosos/teológicos da Criação e como tais analogias deixam rastros na “gramática criativa” (no sentido utilizado por Steiner) das obras. Vejamos então como “a organização articulada de uma percepção, uma reflexão ou uma experiência”, “como a estrutura nervosa” do *Tutaméia* estabelece uma comunicação conosco e se reforça (ou não) o argumento interpretativo que acendemos sobre o livro.

---

43 Em *Genealogia da Ferocidade*, Silviano Santiago reflete sobre o *Grande sertão: veredas* a partir de demonstrações teóricas que tentaram “dominar” o lado “selvagem” ou “monstruoso” do livro. Sobre as proposições do ensaísta, propomos esta contra-questão: não seria qualquer atividade crítico-analítica, essencialmente, uma tentativa de dominação “bem-intencionada”? Vejamos este trecho: “A qualidade e a beleza selvagem – the wilderness – do *Grande sertão: veredas* é alheia e é autêntica, é originária e é universal, é literária e é filosófica” (SANTIAGO, 2017, p. 29). A leitura do *Grande Sertão: Veredas*, por Silviano Santiago, não é ela mesma uma dominação às avessas? Se considerarmos que toda obra responsável por estabelecer um novo paradigma estético, numa dada tradição literária, tentará ser “domada” pelos críticos (já que a procura de correlações entre o “novo” e os seus precedentes é inevitável ferramenta hermenêutica), a “wilderness” de Santiago poderia ser entendida como uma radicalização do princípio paradigmático, exercido por obras literárias que propõem qualquer espécie de renovação na tradição literária à qual pertence. Em outras palavras: a “wilderness” (como apreendida pelo crítico) não pode ser considerada característica específica do *Grande Sertão: Veredas*, mas – de maneira geral – da obra de arte que, ao emergir, reconfigura a tradição e propõe novos paradigmas.

## 6 O ENIGMA DE MOIMEICHEGO: “O ESCRITOR DEVE SER O QUE ELE ESCREVE”?

*“Dos inúmeros mistérios insolúveis do mundo, o mais profundo e mais misterioso continua sendo o segredo da criação. É onde a natureza não deixa que a espreitem, nunca ela permitirá que se veja esse seu maior truque, como a Terra surgiu e como surgem uma pequena flor, um poema e um ser humano. É onde ela se cobre com um véu, impiedosa e inflexível. Mesmo o poeta ou o músico não será mais capaz de explicar a posteriori o momento de sua inspiração. Uma vez concluída a criação da obra, o artista já não sabe da origem nem do desenvolvimento dela. Nunca, ou quase nunca, ele consegue explicar como, em seus sentidos elevados, as palavras constituem uma estrofe, como os diferentes sons formam melodias que depois seguem ressoando através de séculos.”*  
(ZWEIG, 2014, p. 281)

Stefan Zweig em *Autobiografia: o mundo de ontem*

Havíamos proposto, no capítulo introdutório deste estudo, o argumento de que – em certo sentido – algumas das declarações não-ficcionais feitas por Guimarães Rosa, em torno de seu próprio processo criativo, conjugariam um aspecto importante das significações almeçadas, pelo escritor de Cordisburgo, sobre seu projeto estético. Por outro lado, fez-se também questão de salientar – na primeira sessão desta dissertação – que tais atestações rosianas, apesar de serem efetivamente paraliterárias, fugiriam veementemente de uma tentativa, por parte de Rosa, de um esclarecimento autobiográfico de sua obra: de tal maneira, levando em consideração essas premissas, poderíamos dizer que João Guimarães Rosa criou uma espécie de “alicerce fabular” sobre a origem de suas produções ficcionais? Ou, de acordo com o intuito deste trabalho, seria mais pertinente questionarmos: como o “problema” da criação literária, tal como colocado pelo autor de *Grande Sertão: Veredas* em suas declarações não-poéticas, revelam uma preocupação com a origem e ordenação de sua obra, em uma espécie de “manifesto poético pessoal”? E, feitas essas duas questões, poderíamos adicionar uma última, mais fundamental: de que maneira a criação de tais origens (ou seja, o esforço – por parte de João Guimarães Rosa – de formar uma imagem energicamente planejada da

origem de suas produções literárias) reverbera, ainda que de modo não diretamente declarado (pois, não esqueçamos, estamos no âmbito do ficcional), na estruturação do *Tutaméia*, dialogando com a tese desta pesquisa?

Ao efetuarmos essas conjecturas, talvez esclareçamos a aparente contradição entre as discussões encetadas neste estudo e a citação que figura como epígrafe deste capítulo. Talvez não seja de todo vão comentarmos que Stefan Zweig (descobre-se na *Autobiografia*) foi um aficionado colecionador de manuscritos, de versões originais de poemas e de obras literárias de maneira geral. Nas próprias palavras do escritor, obcecavam-lhe “escritos originais ou esboços de poemas ou composições, pois o que me interessava mais do que qualquer outra coisa era o problema da origem da obra de arte, tanto nas formas biográficas quanto nas psicológicas” (ZWEIG, 2014, p. 137). Esclarecido esse ponto, talvez a percepção de Zweig sobre a impossibilidade de volta à origem das obras de arte (sem dúvida semelhante com algumas percepções de George Steiner que já havíamos discutido) ofereça-nos alguns vislumbres simbólicos sobre o que discutiremos mais adiante, no que concerne às declarações de João Guimarães Rosa em torno de seu processo criativo.

O primeiro deles subjaz na coerente percepção do escritor austríaco sobre o “acesso à gênese” das obras de arte, visto que sua “mania por manuscritos” é ela mesma uma imagem perfeita da inacessibilidade dos primórdios criativos, atestação de que a materialidade formal de um texto literário só pode oferecer conjecturas – em meio a ecos e ruídos – de um processo criativo anterior, já de todo perdido. O segundo, por sua vez, é uma espécie de implicação da primeira ideia que expomos neste parágrafo, e tem que ver diretamente com a percepção de “inalcançabilidade das origens”, com esse “mistério insolúvel”: um autor, ao falar dos percursos originários de sua obra, estaria inevitavelmente *criando* uma imagem sobre sua obra, solidificando seu universo estético particular. Imagem que não precisaria ser necessariamente didática (como não o é, demonstraremos mais tarde, em João Guimarães Rosa), mas que poderia ser configurada como uma caracterização indireta de uma reflexão ou premeditação sobre os contornos de um projeto literário.

Utilizemo-nos, para o início de nossa discussão, de um exemplo encontrado não no *Tutaméia*, mas no segundo volume do *Corpo de Baile – No Urubuquaquá, no Pinhém –*, dentro do conto “Cara-de-Bronze”. Entre os personagens vaqueiros presentes na narrativa em questão, encontramos a figura de Moimeichêgo. Formalmente, no início da estória, conjecturamos que Moimeichêgo é “exterior” à sociedade dos vaqueiros por duas marcações

estruturais claras. A primeira delas é a utilização, por parte dos vaqueiros, do pronome de tratamento “senhor”, referindo-se a Moimeichêgo (forma de pronome, aliás, só utilizado com referência ao personagem em questão). O vaqueiro Cicica, ao responder Moimeichêgo: “O senhor é quem está dizendo que o nome não entende, pois não” (ROSA, 2016, p. 94). A segunda, por sua vez, tem que ver com o constante questionamento de Moimeichêgo sobre os personagens e acontecimentos de “Cara-de-Bronze”, implicando (de maneira que é possível inferir novamente) que ele não faz parte daquela “sociedade de vaqueiros”: “Moimeichêgo: O Grivo? Quem é o Grivo?” (ROSA, 2016, p. 97), sendo o Grivo conhecido por todas as figuras que compõem tal narrativa. Mais tarde, a conjectura da “exterioridade” de Moimeichêgo é de todo esclarecida. Em uma nota de rodapé, está dito: “[...] O Marechal, capataz-feitor, Inhô Ti, Moimeichêgo e iô Jesuíno Filósio – pessoal de fora.” (ROSA, 2016, p. 137).

O exemplo de Moimeichêgo, embora não seja nosso objeto de estudo mais específico (o *Tutaméia*), parece-nos interessante não apenas pela relação interioridade-exterioridade, já mencionada, que é estabelecida entre tal personagem e os vaqueiros, mas por uma apreensão quase paradoxal de “enigma” ou “pseudo-enigma” nos sentidos que lhe são atribuídos, enquanto figura literária. Em carta a Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa revela o que está implicado no nome “Moimeichêgo”: “Bem, meu caro Bizzarri, hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa ‘eu, o autor...’) Bobaginhas.” (BIZZARRI, 1981, p. 61). O uso da primeira pessoa pronominal de várias línguas como base para a composição de um nome que representasse a transfiguração literária da voz autoral, efetuada por Rosa enquanto lúdico enigma, é obviamente atenuada após a publicação e consequente leitura das cartas trocadas com seu tradutor italiano. Embora aceitemos que tal “esclarecimento” posteriormente publicado, e provavelmente não almejado por Guimarães Rosa, não seja uma ferramenta essencialmente profícua (sobretudo, a nosso ver, limitadora) para as interpretações do texto rosiano, tal publicação (para além da construção de certo “imaginário crítico” que mencionamos no capítulo inicial desta dissertação) parece-nos uma manifestação exemplar de como é realizada a “colocação” de uma voz autoral na obra de João Guimarães Rosa: não fosse a carta a Eduardo Bizzarri, o enigma – tornado posteriormente pseudo-enigma – continuaria um enigma literário em sua forma. Ou melhor dizendo: se o “enigma de Moimeichêgo” fosse desvendado sem as cartas a Bizzarri, seria mais uma hipótese de leitura crítica de algum profissional ou leitor amador e menos uma espécie de “marcação autorizada”

da presença autoral rosiana, presença essa – vale salientar – ficcionalizada (anti-didática). Contudo, ainda que infelizmente percamos em possibilidades imaginativas, ganha-se em argumento: o caso de Moimeichêgo reforça uma de nossas teses, enquanto possibilidade interpretativa, sobre a colocação de uma voz-autoral-ordenadora estruturada no *Tutaméia*. De que forma, porém, tais “presenças rosianas ficcionalizadas” (e, insistindo na utilização do ato de ficcionalizar, estamos enfatizando o não “biografismo” dessas manifestações autorais) podem ser manifestações particulares de um projeto estético mais amplo do autor? Atentemos para materiais paraliterários, começando pela entrevista que o autor concedeu ao crítico alemão Günter Lorenz em janeiro de 1965, em Gênova:

LORENZ: Sinto-me tentado a chamá-lo de o Unamuno da estepe, o Unamuno do sertão....

GUIMARÃES ROSA: E teria razão; Unamuno era um filósofo; sempre se equivocam, referindo-se a ele nesse sentido. Unamuno foi um poeta da alma; criou da linguagem sua própria metafísica pessoal. É uma importante diferença com relação aos chamados filósofos. Além disso, Unamuno inventou também a nivola e o nadaísmo; e são invenções próprias de um sertanejo.

LORENZ: [...] Depois de antecedentes nada literários, começou a escrever relativamente tarde. O que o levou a se tornar escritor? Em resumo, como chegou a escrever, já não muito jovem, *Sagarana*, seu primeiro livro de contos e que se tornou imediatamente um sucesso sensacional? Conte-me alguma coisa sobre este processo de sua vida.

GUIMARÃES ROSA: Bem, antes devo dizer que sua suposição não é totalmente certa. Comecei a escrever quando ainda era bastante jovem; mas publiquei muito mais tarde. Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicolorida dos velhos, os contos e lendas, e também criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narrar histórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é alma de seus homens. Assim não é de estranhar que a gente comece muito jovem. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. (LORENZ; ROSA In: COUTINHO, 1983, pp. 68-69)

O que havíamos citado ao discutir, a partir de George Steiner, aspectos restritivos presentes na ideia de um deus cujo o único limite é o impulso criativo inevitável (“*Le Grand Commenceur*”), parece guardar certa afinidade com a imagem que Guimarães Rosa reserva para si e para o homem sertanejo. Na verdade, se é possível reformularmos essa ideia com mais precisão, o escritor mineiro, ao se considerar sertanejo (não no mero sentido “espacial” do sertão, mas no seu “supra-senso”) e reservar ao homem do sertão uma incontornável força criativa “metafísica” (ou seja, tal atributo da criação ficcional, dado ao sertanejo de e por Rosa, não é explicitada por argumentos objetivos), propõe para toda a sua obra não um caráter

de contingência estética, mas – ao contrário – de necessidade congênita. A passagem em que coloca Unamuno<sup>44</sup> como “homem do sertão” é exemplar sobre o que estamos a comentar, e isso justifica de imediato a seleção do trecho supracitado: sendo Miguel de Unamuno um inventor (no sentido de que foi um escritor, na acepção de Guimarães Rosa, que criou uma “metafísica pessoal”), não poderia pertencer a outro âmbito que não fosse ao “espírito sertanejo”. De certa forma, Guimarães Rosa inventa – mesmo no seu discurso não-literário – não apenas uma nova visão do sertão que escapa à mera caracterização da cor local (o que já foi muitíssimo comentado sobre a obra do autor em questão), mas centraliza a ideia de criação ficcional como fundamento do sertão. Vejamos a continuação da resposta supracitada de Rosa a Lorenz:

GUIMARÃES ROSA: [...] Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. Não é necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual. Isto vem por si só, com o tempo, quando o homem chega à sua maturidade, quando tudo nele se amalgama em uma personalidade própria. Quem cresce em um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real, deve algum dia começar a escrever, se tiver uma centelha de talento para as letras. É uma lei natural, e não é necessário que atrás disto haja ambições literárias. (ROSA, in: COUTINHO, 1983, p. 69).<sup>45</sup>

---

44 As semelhanças entre Guimarães Rosa e Miguel de Unamuno podem ser expandidas por outros critérios, além da defesa do escritor de Salamanca como “homem do sertão”. Na obra *Névoa*, Unamuno também estabelece (assim como argumentamos sobre o *Tutaméia*) algumas relações entre a criação literária e a Criação divina/mítica. Ao revelar que Augusto Pérez (concedendo-lhe autoconsciência) é uma criação ficcional do próprio Unamuno, o autor da *novela* propõe uma interpretação da existência humana no que possui de afinidade com as ideias de criatura, criação e ficção. Veja-se esta passagem: “Mas não há de permanecer o cântico do galo silvestre e o sussurro de Jeová com ele. Há de permanecer o Verbo que foi o princípio e será o fim, o Sopro e dom espiritual que recolhe as névoas e as coagula. Augusto Pérez nos advertiu a todos, todos os que foram e são eu, todos nós que formamos o sonho de Deus – ou melhor, o sonho de seu Verbo – de que haveremos de morrer. Estão me morrendo na carne de espaço, mas não em carne de sonho, em carne de consciência. E por isso vos digo, leitores de minha Névoa, sonhadores de meu Augusto Pérez e de seu mundo, que esta névoa, isto é a novela, isto é a lenda, isto é a história, a vida eterna.” (UNAMUNO, 1989, p. 22).

45 Notemos como a ideia que o próprio Guimarães Rosa sustentou sobre ser o “estruturador”, a partir das formas do conto ou da lenda, do “ambiente criativo natural” do sertão, dialoga com o princípio mítico e com o arquétipo de herói cultural/demiurgo propostos por E. M. Meletínski, em *Os Arquétipos Literários*: “Suas funções de obtenção de objetos culturais (e ao mesmo tempo de objetos naturais, em virtude da não diferenciação entre natureza e cultura na consciência primitiva) vão paulatinamente se destacando como funções conscientes e tencionais, que exigem conhecimento específico e ousadia e que devido a isso atingem status de ‘feitos’. Isso em parte relaciona-se com a preparação de objetos naturais e culturais por parte de um demiurgo tal como o ferreiro, o fazedor de vasos etc. Mais tarde os atos do demiurgo são atribuídos aos deuses que fazem parte do incipiente panteão, mas antes era formada a imagem independente do herói cultural – o benfeitor da humanidade” (MELETÍNSKI, p. 37). Justaponha-se isso ao que aponta Willie Bolle, em nota do capítulo “Anedotas de abstração”, do livro *Fórmula e Fábula*, sobre João Guimarães Rosa: “Sabe-se que Guimarães Rosa, médico durante anos no interior de Minas, andou tomando nota de tudo o que ouviu no sertão, pesquisando

Se olharmos criticamente o caráter de “naturalização” do ato criativo do homem sertanejo e do autor João Guimarães Rosa na citação acima colocada, concluiremos, sem muita dificuldade, que embora pudéssemos comprovar objetivamente a “frutificação criativa” presente no sertão (eis a beleza do sertão anti-árido de Rosa) – como colocada pelo escritor mineiro – tal “lei natural” tende a ser apenas uma entre outras possibilidades para a construção de uma imagem do sertão e, conseqüentemente, do homem sertanejo. Em outras palavras: a apreensão que Guimarães Rosa tem do universo do sertão é, ela mesma, uma espécie de delimitação e de projeto poéticos de sua própria obra, interessando a esta pesquisa (para além de motivos outros, que mais tarde demonstraremos) pela veemência assinalada em torno da temática da criação/criatividade. Ao voltarmos para o trecho supracitado, e salientarmos a proposição rosiana sobre o mundo em que viveu ser, ele mesmo, “literário”, não nos surpreenderia o fato do autor enfatizar, em outro trecho da mesma entrevista a Günter Lorenz, que “[...] Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (ROSA, in: COUTINHO, 1983, p. 70). A união entre ficção e realidade, na poética de Guimarães Rosa, reverbera não apenas no óbvio sentido da impossibilidade de total dissociação entre esses dois polos<sup>46</sup> (a própria necessidade de verossimilhança, na ficção, é uma espécie de anseio por “realidade”, por uma conjunção de artifícios não de todo arbitrária), mas principalmente porque sendo o sertão, na visão rosiana, um ambiente criativo *par excellence*, a interpenetração entre o ficcional e o real seria não apenas uma relação de *referência*, mas de “essência”. Atenhamo-nos a este trecho da citada entrevista:

LORENZ: Felizmente sei que os vaqueiros gozam de sua simpatia e por isso estou disposto a ser vaqueiro. Mas, por favor, diga-me de uma vez, a rigor, o credo pelo qual você escreve.

---

assim as matrizes narrativas ‘na boca do povo’ – pesquisas que se tornaram ponto de partida e substrato de uma estilização altamente elaborada”. (BOLLE, 1973, p. 115).

<sup>46</sup> Sobre tal impossibilidade, as reflexões de Luiz Costa Lima, presentes no *Mimesis e Modernidade*, em torno dos processos de referência por meio do que conceitua como “mímesis de representação” e “mímesis de produção” são esclarecedoras: “*Em suma, toda obra que não tem uma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja por representar um Ser previamente configurado – mímesis da representação – seja por produzir uma dimensão do Ser – mímesis da produção.* Convém ainda esclarecer: para que uma obra da segunda espécie possa ser acolhida pelo leitor é preciso que contenha indicadores do referente que desfaz. [...] *A negação importa como lastro orientador da recepção, a qual, se pretende conhecer o objeto, e não só entender seu comportamento, precisa ver o que se faz com o que se negou.*” (LIMA, p. 182, grifos do autor).

GUIMARÃES ROSA: Sim, veja, penso desta forma: cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade de poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens. Conheço meu lugar e minha tarefa; muitos homens não conhecem ou chegam a fazê-lo, quando é demasiado tarde. Por isso tudo é muito simples pra mim e só espero fazer justiça a esse lugar e a essa tarefa. Veja como o meu credo é simples. Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa. Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores; esta é apenas uma maldita invenção dos cientistas, que querem fazer deles duas pessoas totalmente distintas. Acho isso ridículo. A vida deve fazer justiça à obra e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor. Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo. (LORENZ; ROSA In: COUTINHO, 1983, pp. 73-74).

O papel de criador, para Guimarães Rosa, é mais do que um simples ofício bem executado<sup>47</sup>: é um papel existencial, com um caráter fundamental, quase ontológico. Nas palavras do autor: “[...] Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los” (ROSA In: COUTINHO, 1983, p. 71). A criação literária rosiana assume um aspecto de quase-revelação. Mas esse aspecto “revelado” não é a única característica interessante nas atestações do escritor de Cordisburgo, sobre as quais estamos debatendo. Encetemos algumas considerações adicionais sobre o trecho supracitado. Primeiro, a relação entre “poética” e “credo” já insinua, de alguma maneira, as relações entre a perspectiva mítico-religiosa do processo criativo e a estética. Segundo, pensemos sobre a noção de “servir à verdade” presente no credo-poético rosiano declarado, já que tal atestação possui um peso simbólico considerável nas palavras de um *ficitor*. Para alguém que se utilizou de expressões como “charlatanice da realidade” e considerava Zola um “charlatão”<sup>48</sup>, está claro que a noção de “verdade” possui um substrato inusual, quase reverso: de maneira análoga a ideia de uma Verdade superior presente na perspectiva teológica cristã<sup>49</sup> (que, como sabemos, é um “ramo”

---

47 “[...] o trabalho é importantíssimo! Mas ainda mais importante para mim é o outro aspecto, o aspecto metafísico da língua, que faz com que minha linguagem antes de tudo seja minha. Também aqui pode-se determinar meu ponto de partida, que é muito simples. Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só.” (ROSA In: COUTINHO, 1983, p. 83).

48 “[...] Não deve abandonar as zonas do irracional, ou então deixa de produzir literatura e só produz papel. Flaubert, Dostoievski, eram sacerdotes da palavra; Zola, ao contrário, foi apenas charlatão e por isso hoje nada significa para nós, pois a necessidade que suas palavras expressem não existe mais.” (ROSA In: COUTINHO, 1983, p. 93).

49 Tal apreensão de uma Verdade superior, presente nos reinos de Deus, pode ser simbolicamente representada pela máxima agostiniana sobre a existência do “céu do céu”: “Não obstante, em comparação daquele céu do céu, o céu da nossa terra é terra. Não é, portanto, absurdo dizer que cada um destes dois grandes corpos (o nosso céu e a nossa terra) é terra, se os compararmos àquele céu misterioso que pertence ao Senhor e não aos filhos dos homens.” (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 235). Ou seja, para o Bispo de Hipona, o céu terrestre é menos céu, pois somente no “céu espiritual” encontra-se a Verdade divina.

de uma visão platônica), a verdade – para João Guimarães Rosa – não pode ser somente alcançada por seu aspecto linear (positivo), mas também a partir de uma leitura que leve em conta o “elemento metafísico” e o paradoxo, pois, para Rosa, há “[...] muito que não se pode compreender com a razão pura” (ROSA In: COUTINHO, 1983, p. 80). É a partir de tal noção de verdade poética que o autor define a tão discutida “metafísica rosiana”:

LORENZ: Uma vez você me disse que quando escrever quer se aproximar de Deus, às vezes demasiadamente. Certamente, isto também se relaciona com a língua. Como se deve entender isso?

GUIMARÃES ROSA: Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (ROSA In: COUTINHO, 1983, pp. 83-84).

Seria possível cotejarmos o trecho colocado acima com a citação que George Steiner faz de René Char, no capítulo anterior, ao comentar passagens do Livro de Jó: “a cinza desafia a chama”. No caso de João Guimarães Rosa, no entanto, ao se colocar a como “corretor” da Criação divina, não poderíamos apreender que seu projeto estético tem como fundamento criativo uma espécie de “desafio da chama divina” do ponto de vista da cinza, mas – ao contrário – de uma perspectiva quase prometeica (se levarmos em consideração, especialmente, o papel que a “chama” possui no mito de Prometeu: servir aos homens). Como veemente racionalizador (o que, por si só, resguarda incomensurável ironia) em torno da construção da própria poética, Guimarães Rosa – e é possível notar com o trecho supracitado – defende, como alicerce para estruturação estética de sua obra, a noção de que só sendo tão original como Deus é que se pode prestar conta sobre a semelhança genética entre o ato criador (mítico) do deus a quem serve e o ato literário da criatura que é espelho dessa divindade. Veja-se, nestas duas passagens da entrevista a Lorenz em que, de certa maneira, o argumento que se tenta sustentar neste estudo, sobre o projeto poético de João Guimarães Rosa, é ilustrado:

GUIMARÃES ROSA: [...] Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua. Deus era a palavra e a palavra estava com Deus. Este é um problema demasiado sério para ser largado nas mãos de uns poucos ignorantes com vontade de fazer experiências. O que chamamos hoje de linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias; Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária, como pretendem os jovens do mundo inteiro sem pensar muito. (ROSA In: COUTINHO, 1983, p. 88)

GUIMARÃES ROSA: [...] Eu não sei o que sou. Posso bem ser cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoísta à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstoi. No fundo, tudo isto não é importante. Como homem inteligente, às vezes pode-se sentir necessidade de se tornar um beato ou um fundador de religiões. A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões. Cristo é um bom exemplo disso. (ROSA In: COUTINHO, 1983, p. 92).

Nenhuma palavra foi tão original quanto a primeira ordem criadora do Deus do *Gênesis*, e não há maneira de ser mais semelhante ao ser que criou o universo com sentenças imperativas (expressões de sua onipotência) do que tentando, dentro dos limites terrenos da linguagem humana, ser um criador “original”, possuidor de propósitos e estilo poéticos bem definidos, inventando uma “metafísica” da linguagem. Em resumo, se tivermos em conta as atestações não-literárias de Guimarães Rosa, sobre as quais estamos a refletir até agora, o elemento fundamental para o delineamento estético das obras do escritor de Cordisburgo guarda relações diretas com algumas características essenciais à ideia mítica da Criação, tal como havíamos debatido teoricamente nos capítulos anteriores. Outro aspecto interessante, sobre o qual ainda é possível refletir levando em consideração essa entrevista, é o anseio de “vencer o diabo” presente nas palavras supracitadas de João Guimarães Rosa, que pode ser relacionado a um dos traços fundamentais dos mitos da Criação. Vejamos estas considerações de E. M. Meletínski:

Tendo diante de si a tarefa prática de dominar o mundo, o mundo o estrutura (isto é, o mundo e não seu próprio espírito) teoricamente em forma de relato (narrativa) de suas origens, sendo que o constrói de tal forma que lhe sejam asseguradas relações harmoniosas com ele (por conta do diálogo, da troca, da magia, da religião). Não apenas a ordem do mundo, mas também sua importante harmonização com as exigências humanas encontra-se no programa de cosmicização, exigindo o momento oportuno da luta ativa dos heróis contra as forças demônicas do caos.

O mito da criação é o mito básico, fundamental, mito *par excellence*. O mito escatológico é apenas o mito da criação pelo avesso, narrando durante a maior parte

do tempo a vitória do caos (pelo dilúvio, incêndio etc., no fim do mundo ou no fim de uma época cósmica). (MELETÍNSKI, 2019, p. 32)

Já havíamos exposto, em outro momento deste estudo, as relações entre as características do arquétipo do “herói cultural” (tal como definido Meletínski) e alguns aspectos do discurso sobre o qual se sustenta a ideia do projeto estético rosiano (ou seja, qual o papel que Rosa supõe para si – ou melhor, que “cria” para si – enquanto escritor). O desejo de “vencer o demônio” fez-se presente (com outras características formais) no *Grande Sertão: Veredas*: quando, por exemplo, Riobaldo nomeia narrativamente<sup>50</sup> a manifestação do diabo sem citá-lo diretamente (numa espécie de “negação às avessas”), mas por fim, e certamente num tom “vacilante”, conclui que “o diabo não há”<sup>51</sup>. Em outras palavras: o demônio rosiano (ou seja, o “homem dos avessos”, desordenado, visto que o “o diabo não há! Se for, é homem humano”<sup>52</sup>) sobre o qual fala em entrevista a Günter Lorenz, não parece tão distinto das forças demônicas em E. M. Meletínski. Sob outra perspectiva, essas forças, ao estarem relacionadas com o caos, poderiam ser o avesso simbólico da estruturação de uma “ordenação quase-alfabética” no *Tutaméia*. Contudo, se argumentamos a existência dessa ordenação nas *Terceiras Estórias*, a partir de uma analogia ao aspecto mítico da Criação, talvez seja relevante que nos atenhamos brevemente ao sentido que a noção de “ordem” assume – a partir desses materiais paraliterários – dentro da possibilidade de delimitação de características fundamentais do projeto estético rosiano. Reflitamos sobre estes trechos da carta de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri, escrita em 1963, cujo tema é a tradução do livro *Corpo de Baile*:

Primeiro, precisarei de tagarelar também um pouco sobre o livro, as outras novelas. Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino, cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência do caos, trabalho quase “mediúnico” e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e

---

50 No momento em que planeja o pacto com o diabo, Riobaldo diz: “[...] O dum dia, duma noite. Duma meia-noite. Só para confirmar constância da minha decisão, pois digo, acertar aquela fraqueza. Ao que, alguma espécie aquilo continha? Na verdade real do Arrenegado, a celebre aparição, eu não cria. Nem. E, agora, com isto que falei, já está ciente o senhor? Aquilo, o resto... Aquilo – era eu ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o Maligno – fechar o trato, fazer o pacto!” (ROSA, 2019, p. 296).

51 “Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (ROSA, 2019, p. 435).

52 Obviamente, para se discutir o conceito de “humanidade” no *Grande Sertão: Veredas* em nível adequado, seria necessário outro estudo. De resto, a citação vale como ilustração para o nosso argumento.

publicado, vim achando nele muita coisa? Às vezes coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo. Os críticos e analistas descobriram outras, com as quais tive de concordar. Algumas delas é que vou expor aqui a Você – ainda que sem esperança de lhe mostrar nada de novo.

[...] Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “antiintelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse, só para reafirmar a Você que os livros, o “Corpo de Baile” principalmente, foram escritos, penso eu, nesse espírito. (BIZZARRI, 1981, pp. 57-58).

O trecho supracitado, da carta em questão, foi selecionado não só com o intuito de comentarmos o que significaria um argumento sobre a “ordenação-para-a-unicidade” no *Tutaméia*, mas pelo fato de quase apresentar uma contradição nos termos do projeto poético rosiano. Primeiramente, ao justapormos a noção de “escrita mediúnica” com a ideia de “projeto literário bem definido” (que estamos a defender desde os princípios deste estudo), teríamos um aparente paradoxo: se toda produção literária de João Guimarães Rosa é concebida pelo próprio autor como “recebida por meios mediúnicos” de uma realidade supra-terrena, como então seria possível conjecturar uma poética de alguma forma “racionalizada” por parte do escritor de Cordisburgo? Ora, já como discordância inicial, poderíamos ressaltar a falácia – ou melhor, certo tom “fabular” – de tal atestação rosiana sobre sua própria obra (à semelhança da estorieta que Fernando Pessoa criou sobre ter produzido *O Guardador de Rebanhos* em pé e de uma só vez). Tal contradição é assinalada se adicionarmos a ela o testemunho, anteriormente citado, de Paulo Rónai sobre o *Tutaméia* (em que João Guimarães Rosa revela que cada palavra do *Terceiras Estórias* foi planejada com muitíssimo cuidado). Uma segunda discordância tem que ver diretamente com o tom de “gênio” autoral<sup>53</sup>, com o

---

53 Veja-se esta passagem em que Schopenhauer caracteriza o “gênio”, presente no já citado *Metafísica do Belo*, e sua semelhança profunda com as atestações rosianas sobre as quais estamos refletindo: “Em consequência, a genialidade reside na capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e de afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente para o serviço da vontade, isto é, seu interesse, seu querer, seus fins, e assim a personalidade se ausenta completamente por um tempo, restando apenas o *puro sujeito que conhece*, claro olho cósmico; tudo isso não por um instante, mas de modo duradouro e com tanta clareza de consciência quanto for preciso para reproduzir, numa arte planejada, o que foi apreendido e, como diz Goethe, ‘o que oscila no fenômeno fixar em pensamentos duradouros’, eis aí a clareza de consciência do gênio, que Jean Paul, com razão, indica como uma de suas principais características.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 62).

qual tal atestação místico-rosiana guarda imensas semelhanças: como estamos a ressaltar constantemente, apreendemos que toda caracterização da origem de uma obra literária – por parte de seu próprio autor – é ela mesma parte do esforço para delinear um projeto poético, não sendo, portanto, uma asserção necessariamente verdadeira (ainda que, sem dúvida, se pretenda como um discurso de verdade). Em outras palavras: a construção de tais origens importam enquanto fundamento para o estudo de um determinado projeto estético e não pelo caráter de “verdade” e objetividade que possuem.

Por último, concentremo-nos novamente na problemática da “ordem”, do cosmos, na obra de João Guimarães Rosa. No segundo parágrafo da carta supracitada, Guimarães Rosa parece contradizer o que coloca, anteriormente, como espécie de escrita “mediúnica”: se o autor consegue definir tão bem – inclusive valendo-se de uma escala de pontuação por relevância – os aspectos fundamentais de sua obra (enquanto proposição estética claramente refletida), a caracterização de uma produção estritamente subconsciente é, como já havíamos colocado, um traço de “fabulação” em torno do próprio processo de escrita do autor. Contudo, se por outro lado consideramos que tal “criação das origens” rosianas contribuem para a delimitação de uma poética (poética cuja característica basilar tem que ver diretamente com uma proposição formal, estruturada literariamente nas obras de João Guimarães Rosa, de um perspectivismo “anti-intelectualizante” da apreensão do real), ao ter em conta a possibilidade de uma verdade “supra-terrena” interpenetrando o “plano terreno”, então, provavelmente, só nos seria possível argumentar sobre uma ordenação-para-unidade não-cartesiana no *Tutaméia*. Como a ordem cósmica dos mitos da criação – cuja unidade não advém de uma comprovação física, mas de uma lógica que encerra narrativamente a sua própria validade – a ordem das *Terceiras Estórias* possuiria, como fundamento, não uma organização estritamente consecutiva e sequencial: a ordem-para-a-unidade no *Tutaméia* teria que ser, sem dúvida, uma refratação óptica no prisma das concepções cartesianas sobre a estruturação da harmonia e da unidade entre partes microcósmicas.

## 7 O MISTÉRIO GERAL DA ANTI-ENCICLOPÉDIA CÓSMICA: ORDEM, EPÍGRAFES E PREFÁCIOS DE *TUTAMÉIA*

“Mostrou-me depois o índice no começo do volume, curioso de ver se eu lhe descobria o macete.

- Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados?

- Olhe melhor: há dois que estão fora da ordem.

- Por quê?

- Senão eles achavam fácil.

‘Eles’ eram evidentemente os críticos. Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la.” (ROSA, 1985, p. 216)

Paulo Rónai, citando Guimarães Rosa em *Os prefácios de Tutaméia*

Rond d’Alembert e Diderot, quando propuseram um *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, buscaram alcançar, numa ordenação enciclopédica, a totalidade “racionalizada” do conhecimento humano. Ao estruturar uma ordenação quase-alfabética no *Tutaméia*, João Guimarães Rosa poderia enganar um leitor ou estudioso desprevenido, para quem tal ordem poderia ser a expressão mimética de uma mera tentativa de racionalização sequencial de suas estórias, ou apenas um capricho editorial. No entanto, como estamos argumentando sobre uma analogia ao mítico no *Tutaméia*, sabemos que, sendo a forma de organização do pensamento humano estruturada no mito um contraponto perceptivo à captação sensorial estritamente “positiva”, as semelhanças de organização das *Terceiras Estórias* com os calhamaços do *Enlightenment* guardam apenas uma similitude irônica ou de superfície.

Havíamos comentado, no primeiro capítulo deste estudo, que a estruturação do *Tutaméia* chama atenção para a unidade das partes que o compõe. E que tal ordenação, de alguma maneira, evidenciaria a presença de uma voz autoral indireta, numa espécie de analogia mítica a um Criador que rege magistralmente sua criação, numa tentativa formalmente nostálgica de assegurar o princípio de unidade, de *pars pro toto*, de sua obra. A partir disso, também apontamos para a possibilidade de estudo das *Terceiras Estórias* num nível “macrocósmico”, que teria como *corpus* investigativo a organização-para-unidade da

obra: as implicações da ordenação quase-alfabética e dos dois sumários de leitura, das epígrafes e dos prefácios do *Tutaméia*. Analisemos, neste capítulo, esses três aspectos.

## 7.1 O SOPRO SUGESTIVO DO CRIADOR: A ORDEM E AS EPÍGRAFES

No primeiro momento que nos deparamos com a intermissão das letras G - R (referentes aos contos “Grande Gedeão” e “Reminiscção”) na ordem alfabética do sumário inicial das *Terceiras Estórias* (formando a imagem das letras iniciais do nome de João Guimarães Rosa), é possível que pensemos tratar-se de um mero capricho autoral ou lúdico. Contudo, se atentarmos para a completa estruturação do *Tutaméia*, perceberemos que a presença de uma “preocupação ordenadora” no livro é responsável por desfazer essa primeira impressão. Ora, de que maneira, então, a quebra da ordem alfabética usual na organização de tais estórias rosianas, em vez de apontar para a colocação de um elemento caótico, estabeleceria uma espécie de confirmação do arranjo harmonizado de sua composição? Se consideramos que tal “interrupção” é dada para se inserir as iniciais do autor, ou melhor, do criador do *Tutaméia*, a conjectura primeira sobre o não-senso das letras G e R antecederem a L toma outra forma. Pensemos, primeiramente, o que uma organização alfabética pressupõe: uma ordem preestabelecida, configurada arbitrariamente. Incontestada pelos homens: sua aceitação, no meio comum, não é dada a partir de uma reflexão prévia sobre sua organização, mas pela utilidade frígida de seu uso. Fazemos uso da ordem alfabética como uma forma cômoda e irrefletida. Vera Novis, em *Tutaméia: engenho e arte* (estudo que buscou enfatizar os elos temáticos e intratextuais (recorrência de personagens e de frases que resguardam semelhanças) em 12 contos do *Tutaméia*), sustenta que:

[...] O critério de ordem alfabética sugere o “estado de dicionário” dos contos à espera do leitor que venha animá-los. Sugere também o espírito enciclopédico, a globalização, a generalização. Mas o critério alfabético não é absoluto. Já notamos que dois contos infringem a ordem, formando, com o conto que antecede uma sequência com as iniciais do autor, sequência essa que vem logo após o conto em que elementos comprovadamente biográficos entram na composição textual. À impessoalidade do critério alfabético contrapõe-se a máxima personalização. (NOVIS, 1989, p. 122).

Embora não subscrevamos a necessidade de “comprovação biográfica” da autora, concordamos em “tese”, mas não em termos. A emergência do J – G – R no sumário do

*Tutaméia*, implica mais em uma marca de autoria (indireta) que em uma “personalização”<sup>54</sup>. Além da clara colocação de uma voz autoral indireta (que já havíamos mencionado a partir de uma interpretação mais superficial), a impressão das iniciais de João Guimarães Rosa na ordenação “comum e inconteste” do alfabeto é, ela mesma, um questionamento da arbitrariedade na utilização de um princípio ordenador pré-determinado. A comum organização do alfabeto assume a forma de uma racionalização não-questionada: uma sequência esterilizada por seu direcionamento unilateral. Ao fazer uso da comunhão entre as letras J – G – R como sutis subversões de pretensões enigmáticas, o escritor de Cordisburgo não anula a possibilidade de uma ordenação, de uma unidade para as suas *Terceiras Estórias*. Por outro caminho, chama a atenção para *uma outra* ordem: uma ordem poética, criada e pensada *por um criador poético particular*. Guimarães Rosa, ao fazer uso do “anonimato” autoral do alfabeto, propondo uma nova função que não seja a do imaginativamente infértil uso cotidiano, aponta para um elo que enforma o *Tutaméia*: não como quem faz uso de um tipo de “nó caduco”, sustentado como uma configuração repetida e repetível (dada a sua aceitabilidade apriorística), mas como um criador que elabora a união de suas criações em forma de cifra. Vejamos a primeira epígrafe do livro, citação de Schopenhauer:

---

54 Vera Novis, partindo do pressuposto que a temática principal dos 12 contos que analisa, do *Tutaméia*, é a “aprendizagem do herói” (e perguntamo-nos, aqui, se – mesmo que em um “nível básico” – todas as narrativas que propõem uma “jornada” (interior ou exterior) para seu herói não encerram algum tipo de “aprendizagem” por parte desse protagonista) e do argumento de que o personagem Ladislau (recorrente em mais de um conto das *Terceiras Estórias*) é um *alter ego* de Guimarães Rosa, argumenta sobre uma espécie de “romancização” das estórias: “Partindo da recorrência dessa imagem pode-se mesmo supor que Ladislau, narrador oculto de ‘O outro ou o outro’ seja também o narrador de muitas outras estórias, se não de todas. O que se quer dizer é que é possível que as estórias de *Tutaméia* seja as estórias vistas, ouvidas ou vividas por Ladislau, isto é, esbarros na viagem-travessia do personagem; ou, em outras palavras, que *Tutaméia* seja a estória da aprendizagem de Ladislau, sua trajetória no mundo. Assim o ‘romance’ *Tutaméia* começaria com Ladislau aprendiz em ‘Intrugese’ (‘Sabia que nada sabia de si’) e terminaria com Ladislau mestre em ‘Zingaresca’ (‘So-lau decide: são coisas de outras coisas’). Ainda que, de fato, a presença de Ladislau figure em mais de uma estória do *Tutaméia*, a tentativa de tornar as *Terceiras Estórias* uma apreensão estética “romanesca” (a partir da análise de apenas 12 contos) apresenta alguns “saltos teóricos” sobre os quais discordamos veementemente. Nas palavras da própria autora, ao se referir ao conjunto dos 12 contos que elegera para análise: “[...] O que apresenta certa dificuldade é perceber a relação entre esses grupos de estórias, sua concatenação com um grupo maior.” (NOVIS, 1989, p. 25). Os nossos argumentos discordantes são simples: o primeiro deles tem que ver com a leitura “romanesca” que Novis faz do *Tutaméia*, levando em consideração apenas parte dos contos e desconsiderando, de alguma maneira, as especificidades que “as estórias” rosianas poderiam assumir dentro do gênero do conto moderno. Segundo, seria impossível, para nós, entendermos o motivo pelo qual João Guimarães Rosa, autor do *Grande Sertão: Veredas*, “romancaria” um conjunto de contos em vez de escrever um outro romance. Além disso, veja-se a importância que o conceito de “conto” possui para o escritor de Cordisburgo, a partir de entrevista que concedeu a Günter Lorenz: “ROSA: Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode sair facilmente um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça” (ROSA in COUTINHO, 1983, p. 70). O “filho ilegítimo”, portanto, sendo o *Grande Sertão: Veredas*.

“Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.”

SCHOPENHAUER (ROSA, 1985, p. 5)

A princípio, a epígrafe supracitada poderia sugerir, grosso modo, uma característica superficial e generalizante das produções literárias: não sendo o discurso literário fundado a partir do caráter meramente objetivo da comunicação, a necessidade da releitura de uma obra – enquanto forma de melhor “captação” de sua estruturação poética – seria o caminho inevitável para o asseguramento de uma intimidade estética. Por outro lado, se levarmos em consideração o que estamos a argumentar neste estudo – que a construção poética do *Tutaméia*, em forma de analogia a princípios míticos da Criação, projeta-se a partir do fundamento criativo que cifra o anseio pela unidade da obra, a partir das partes microcósmicas que o compõe –, pressuporíamos que tal citação de Schopenhauer possui um sentido menos óbvio. Novamente, então, seria possível argumentar sobre o aparecimento de uma voz autoral indireta (e ordenadora) nas *Terceiras Estórias*? A resposta para essa questão seria afirmativa se considerássemos duas proposições.

A primeira delas tem que ver diretamente com a relação que podemos estabelecer entre a epígrafe que acabamos de citar e o primeiro sumário do *Tutaméia*: se considerarmos que a disposição em ordem das estórias rosianas, no livro em questão, sugere que a leitura da obra deve ser feita pressupondo que o primeiro título (e, por consequência, qualquer outro) do sumário representa mais que uma ocupação de lugar arbitrária (sendo, ao contrário, o indício que simboliza um princípio de partes harmonizadas, que se inicia com a letra A (a partir do prefácio “Aletria e Hermenêutica”) e termina (com o conto “Zingaresca”) em Z), a citação de Schopenhauer – implicando a existência de um *sentido por vir* na obra – reforça o caráter de uma voz autoral que se pretende reveladora. Porém, o caráter do que se tenta revelar não assume, no *Tutaméia*, uma formulação didática, mas mítica: tais manifestações indiretas, de um ordenador e de uma ordem de sentido por serem revelados, alvitam que um projeto criativo, que toma forma nas *Terceiras Estórias*, tenta se colocar de maneira episódica, quase-oracular, só podendo ser alcançado ao fim (ou reinício) do ciclo que representa. Quando a cifra que encobre os elos existentes entre os contos for desvendada e “sob luz completamente outra” a ascensão da unidade da obra se fizer transparente, a configuração *pars pro toto* – que assegura a conjectura sobre o caráter nostalgicamente uno do *Tutaméia* – poderá confirmar

um projeto criativo subjacente às *Terceiras Estórias*. Projeto esse que, à maneira do princípio analógico, só poderá alcançar a unidade como forma nostálgica, em forma de enigma literário. Tal “manifestação” autoral indireta, como estamos a argumentar sobre o *Tutaméia*, possui, sem dúvida, a tentativa velada de manifestar alguns vislumbres sobre a luz primeira de sua criação. A segunda questão que propomos, por sua vez, será debatida a partir da organização da epígrafe final e do segundo sumário do *Tutaméia*. Atentemos para tal epígrafe, também citação de Schopenhauer:

TERCEIRAS ESTÓRIAS  
(TUTAMÉIA)

Índice de releitura

“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”

SCHOPENHAUER (ROSA, 1985, p. 226)

A simples, porém significativa, proposição de uma releitura – a partir da reordenação do segundo sumário das *Terceiras Estórias* – já parece suficientemente indicativa como signo exemplar de um alcance de sentido necessário (no sentido menos contingencial do termo) de um projeto criativo a ser revelado. A citação de Schopenhauer, por sua vez, além de ser uma clara demonstração do que estamos a argumentar sobre as marcas de uma significação que insiste – entre ecos, ruídos e despistamentos da forma literária rosiana – em apontar para sua relevância enquanto apreensão “não emendada” (ou seja, de uma construção literária não “tecida” arbitrariamente) do *Tutaméia*, também indica o caráter “orgânico”, harmonizado e de “pretensões de unicidade” nas relações constitutivas entre as partes microcósmicas engendradas nas *Terceiras Estórias* de João Guimarães Rosa. Poderíamos argumentar ainda, seguindo as reflexões em torno das implicações da presença de um “índice de releitura” ao fim de tal obra rosiana, sobre a separação dos quatro prefácios (“Aletria e hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos”, “Sobre a escova e a dúvida”) em lista distinta da que estrutura a ordenação dos contos: se tais prefácios constituem uma espécie de “exposição poética” mais veemente do projeto criativo que subjaz na formação do *Tutaméia*, a leitura de tais textos, se realizadas em consecutividade e anteriormente aos contos, poderia “eliminar” a possibilidade de uma “revelação episódica” do princípio estético que orienta a estruturação da obra.

No trecho supracitado, foi nosso intuito deixar em evidência a disposição do título e subtítulo do livro, pois essa organização varia de acordo com os sumários. Dando início à primeira lista de leitura, o título e subtítulo são dispostos desta maneira: TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS). Como a citação acima colocada demonstra, no sumário final – que sugere uma releitura da obra – a ordem dos termos inverte-se (TERCEIRAS ESTÓRIAS (TUTAMÉIA)). Essa inversão, que de maneira mais superficial representaria somente uma formação imagética que demonstra, indiretamente, a “luz inteiramente outra” que a releitura do *Tutaméia* lograria em revelar, também pode ser a expressão simbólica do elo que conjecturamos existir entre a aparente (e inevitável) fragmentação das *Terceiras Estórias*. Diferentemente de uma linearização entrópica de sentido, em que cada ponto de um percurso de significação retilínea é concretização de uma diferenciação incontornável com o princípio do qual esse ponto é sequência e consequência (como numa narrativa policial, e nos utilizamos de um exemplo caricatural, cada ponto da narrativa representa uma revelação de sentido quase nunca “reaproveitável” quando deflagrado o degrau de mistério que encobre), o jogo de inversão entre título e subtítulo no *Tutaméia* parece reafirmar a ligação entre fins e princípios, não a partir de um irre recuperável unidirecionamento, mas à maneira de um tempo mítico-cíclico. Assim como cada ponto num círculo é – ao mesmo tempo – o fim e o princípio de si mesmo, resguardando sua unidade enquanto forma, assim (como aqui supomos e argumentaremos no próximo capítulo) também o é a estruturação subjacente nas *Terceiras Estórias*: onde cada microcosmo (estória) representa, em condição de fragmento, a partir de uma relação entre semelhança e diferença, um elo analógico entre as outras partes que compõe o todo que a obra encerra. E, novamente como num círculo, se a pretensão imagética macrocósmica do *Tutaméia* tenta se apresentar como a unidade indiferenciável de uma ausência de retas e ângulos, não deixemos de ter em conta que uma forma circular só pode se estruturar a partir de micro-pontos distintos.

## 7.2 O SILÊNCIO BULHENTO DOS PREFÁCIOS E O PROBLEMA DA ORDEM-PARA-UNIDADE NO *TUTAMÉIA*

Havíamos sustentando, desde o primeiro capítulo deste estudo, a possibilidade de “tons fabulatórios” presentes na estruturação de prefácios. Sobretudo em prefácios como os

do *Tutaméia*, cuja a existência de quatro deles, dispostos entre os contos (e não apenas no começo do livro), salienta, de alguma maneira, esse caráter quase-fabular sobre o qual estamos argumentando: não sendo colocados apenas no início do livro (como usualmente estão tais adiantadores simbólicos ou pretensiosas explicações didáticas de dado escritor), os prefácios – como revelações sutis e indiretas dessa voz autoral-criativa, que ordena e harmoniza as partes episódicas constituintes do todo do *Tutaméia* – tornam-se elos brandos entre os contos da obra. Poderíamos questionar: “A existência de quatro prefácios configura o primeiro deles como, essencialmente, ‘mais prefaciador’ que os outros?”. Ora, tal dúvida, se a adicionarmos ao “campo geral” de nossas discussões, poderia ser respondida de maneira muito simples. Ao conduzirmos o argumento de que há uma estruturação literária no *Tutaméia* que reforça uma ordenação mítico-criativa, e que obedece ao princípio de *pars pro toto*, tal “inusualidade” da existência de quatro prefácios perderia sua força: ao seguir um princípio analógico – que tem como fim a harmonização-para-unidade das *Terceiras Estórias* –, sob o qual cada parte, resguardando sua inevitável diferença, estabelece (a partir de uma conexão entre episódios) semelhanças formais com outra parte, tal separação entre os prefácios do *Tutaméia* representaria menos uma atestação de incompatibilidade entre fragmentos do que a estruturação de certa formação “oracular”, que permearia toda a obra. Começemos a discutir, então, algumas passagens do “Aletria e Hermenêutica” e vejamos, posteriormente, como o que é proposto nesse prefácio entra em conjunção com o que está escrito nos demais (e como essas proposições são relevantes para nossas reflexões):

A ESTÓRIA não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde nos sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. [...] Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento. (ROSA, 1985, p. 7)

Além da já tão debatida e mencionada, pela fortuna crítica rosiana, diferenciação entre “estória” e “história” – dada a importância que tal distinção possui para a proposta mimética e narrativa da obra de João Guimarães Rosa – o trecho supracitado do “Aletria e Hermenêutica” pode ser útil para outros fins analíticos e argumentativos. Primeiro, podemos ressaltar a maneira como as ideias poéticas desse prefácio são formalmente configuradas.

Ainda que, sem dúvida, o “Aletria e Hermenêutica” represente uma manifestação da voz de um criador que subjaz na realização do *Tutaméia*, tal voz autoral – como estávamos a estudar essa “manifestação” na ordenação das estórias, na estruturação dos índices e disposição das epígrafes – se dá de maneira indireta, e não apenas pelo fato de nenhuma assinatura lhe ser atribuída (como comumente o é em outros prefácios): mas, sobretudo, pelo fato de que em nenhum momento do texto uma referência direta (no sentido mais objetivo dessa expressão) à estruturação das estórias é estabelecida. Ao contrário, em “Aletria e Hermenêutica”, temos como que uma reflexão descompromissada e incógnita sobre a presença do “supra-senso” nas manifestações da linguagem, uma espécie de ensaio sobre a possibilidade de transcendência por meio da materialidade linguística. Com isso, talvez seja relevante ressaltar que, embora a realização de tais prefácios (como veremos ainda neste capítulo e no momento da análise dos contos) represente uma textualização da “poética rosiana” de validade inquestionável para uma clarificação analítica das estórias, essa realização das “diretrizes estéticas” se dá menos como expressão de uma tentativa direta de esclarecimento do que (novamente) como cifra de uma “revelação por vir” (se levarmos em consideração a falta de direcionamento unilateral discursivo que já comentamos sobre a obra).

Voltemos ao trecho supracitado. A relação entre a forma da anedota em seu viés cômico e a comicidade das *Terceiras Estórias* rosianas já foi discutida, por exemplo, em estudos como o de autoria de Jacqueline Ramos<sup>55</sup>. Contudo, na citação acima colocada, há um outro aspecto – salientado sobre o cômico e sobre anedota, de maneira mais específica – que nos interessa pelo que possui de afinidade com a tese analítica que estamos a argumentar neste estudo. Primeiramente, parece-nos claro que a reflexão feita sobre a anedota no “Aletria e Hermenêutica” obedece ao princípio de seleção de motes para um debate de aspecto mais geral: a temática “metafísica” ou transcendente, tão cara a João Guimarães Rosa, como observamos no capítulo 6. Entretanto, para além dessa afinidade mais superficial que o tema ocupa na poética rosiana, a utilização inicial da problemática formal da anedota tem que ver principalmente com o caráter “extra-ordinário” (extra-ordem) que as reverberações de sentido anedótico estabelecem. “Escancar” a realidade “ordinária” não apenas apresenta a validade “filosófica” dos paradoxos e do inusitado, mas também assegura o surgimento de uma nova

---

1. 55 Em *Risada e Meia: comicidade em Tutaméia*, Jacqueline Ramos sustenta: “No que diz respeito às estórias, que contam com a presença de personagens tipicamente cômicas (o bêbado, o palhaço, o ingênuo, o anão etc.), é possível flagrar vários momentos nos quais os mecanismos cômicos, discutidos no primeiro prefácio, figuram em ponto menor, na composição de frases e vocábulos.” (RAMOS, 2009, p. 111)

ordem, que põe em constante perspectiva a apreensão da realidade pelo viés estritamente objetivo/racionalizante. Vejamos outro trecho do “Aletria e Hermenêutica”:

[...] E há que, numa separação mal debuxada, caberia desde logo série assaz sugestiva – demais que já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato – a qual, a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdoe talvez chamar-se de: anedotas de abstração.

Serão essas – as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o “Mito da Caverna”. (ROSA, 1985, pp. 7-8)

A busca por uma estruturação que reafirme a unidade do *Tutaméia* (tendo como fundamento a identificação de uma analogia macrocômica ao princípio cosmogônico-uno presentes em mitos da Criação), a partir de uma insistente tentativa formal de ordenação e harmonização entre partes distintas, pode ser salientada tendo em vista não a ordem/ordenação que sugere uma “sequência cartesiana”, mas – ao contrário – a partir de uma ordenação não-naturalizada, que questiona o estatuto de sequenciamento de uma ordem *a priori*. A unidade que caracteriza as *Terceiras Estórias*, como já havíamos mencionado, é proposta como enigma, como cifra. Em outras palavras: a nova ordem que ascende no *Tutaméia* é a ordem poética do criador João Guimarães Rosa. No trecho supracitado, ao mencionar o “não-senso”, o autor subverte o caráter negativo (e entenda-se “negativo” não no sentido de “depreciativo”, mas no de não-afirmativo, ou seja, o de “não fazer sentido”) do conceito. Sugere, para o não-senso, não a falta de ordem e de sentido, mas o caracteriza como outra maneira de “ler a vida”. Um texto colocado sob cifra: ao contrário da perspectiva racionalizada de significação, que é fundamentada na lógica de clarificação formal. Guimarães Rosa sugere um sentido ocultado “nas tortas linhas” (que pressupõe um esforço e uma “subversão” para ser revelado). Atentemo-nos a outro momento desse mesmo prefácio:

*Dando, porém, passo atrás: nesta representação de “cano”:* – “É um buraco, com um pouquinho de chumbo em volta” – *espiritada de verve em impressionismo, marque-se rasa forra do lógico sobre o cediço convencional.*

*Mas, na mesma botada, puja a definição de “rede”:* – “Uma porção de buracos, amarrados com barbante...” – *cujo paradoxo traz-nos o ponto-de-vista do peixe.* (ROSA, 1985, p. 14)

Os dois exemplos de “anedotas de abstração”, que se fazem presentes nas citações acima colocadas, demonstram um caráter importante das relações entre a concepção de “não-senso” e certo “perspectivismo” na apreensão do real nos prefácios poéticos de João Guimarães Rosa. Como havíamos comentado em outro momento deste estudo, sobre a significação do “real” nas palavras rosianas, e acabamos por concluir que o conceito de realidade encerrado nos ditos de Rosa tem que ver com uma noção “metafísica” da verdade, a acepção de “não-senso” do escritor de Cordisburgo faz-se o oposto simétrico do real. O real é o que “escanchar a lógica”, o não-senso uma outra maneira (e superior) de fazer sentido. De forma semelhante ao que havíamos apontado sobre as marcas de uma “revelação por vir” do projeto criativo do *Tutaméia*, colocadas de maneira espaçada, enigmática e episódica em cada parte do todo unificado que o livro representa, o escritor de Cordisburgo aponta para uma verdade superior e velada, que pode ser acessada por meio de cada fragmento de paradoxo que o sujeito enfrenta. Como colocado no “Aletria e Hermenêutica” sob óbvia influência platônica, para a voz autoral indireta do *Tutaméia*, “as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias” (ROSA, 1985, p. 12). Veja-se, por último, esta passagem:

*Nem é nada excepcionalmente maluco o gaio descobrimento do paciente que, com ternura, Manuel Bandeira nos diz em seu livro “Andorinha, Andorinha”:*

“Quando o visitante do Hospício de Alienados atravessava uma sala, viu um louquinho de ouvido colado à parede, muito atento. Uma hora depois, passando na mesma sala, lá estava o homem na mesma posição. Acercou-se dele e perguntou: ‘Que é que você estava ouvindo?’ O louquinho virou-se e disse: ‘Encoste a cabeça e escute.’ O outro colou o ouvido à parede, não ouviu nada: ‘Não estou ouvindo nada’, Então o louquinho intrigado: ‘Está assim há cinco horas.’”

*Afinal de contas, a parede são vertiginosos átomos, soem ser. Houve já até, não sei onde ou nos Estados Unidos, uma certa parede que irradiava, ou emitia por si ondas de sons, perturbando os rádio-ouvintes etc. O universo é cheio de silêncios bulhentos. O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação. Apenas, nós é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos.*

*Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entrelimite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso.* (ROSA, p. 1985, pp. 16-17, grifos do autor)

O “perspectivismo” que propõe uma outra ordem, uma cosmicização das coisas a partir do paradigma poético rosiano, tem seu simbólico exemplar resguardado na figura do “louquinho” do trecho supracitado. Outra imagem que caberia comodamente no argumento central deste estudo é a da constituição “atômica das paredes”: assim como – numa perspectiva macrocômica – o “Aletria e Hermenêutica” reafirma a importância do “supra-

senso” para uma apreensão mais verticalizante e não-unilateral de sentido, a busca pela significação das coisas que não considerasse o inerente “nível atômico” de todas as composições não conseguiria acessar o que fundamenta “a parede” microcosmicamente. As estórias rosianas são vertiginosos átomos que enformam o *Tutaméia*. Os prefácios, permeados por uma voz autoral indireta, enigmáticos silêncios bulhentos. Nós, os estudiosos de tal obra, estamos na posição de quem aguarda séria revelação. Voltando ao problema da ordenação-para-unidade das *Terceiras Estórias*, levemos em consideração, por fim, o mencionado pulo do “cômico ao excelso”.

“Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso”. Ora, nada mais representativo de um “silogismo inconcluso” que a disposição das *Primeiras e Terceiras Estórias* rosianas: João Guimarães Rosa escreveu as *Primeiras Estórias*. João Guimarães Rosa escreveu as *Terceiras Estórias*. Logo, supõe-se, João Guimarães Rosa escreveu as Segundas Estórias. Como tal silogismo não é válido e é, portanto, inconcluso, temos, com o *Tutaméia*, um pulo ao excelso? Uma elevação ao sublime? Ironicamente, o próprio título da obra, que significa “quase nada”, parece salientar uma aparente falta de grandiosidade. Ou estaria nossa tão mencionada “voz criadora” ou “voz autoral indireta” sugerindo que não há grandeza sem “ninharias”, que a ascensão da unidade das *Terceiras Estórias* não seria possível sem os fragmentos aparentemente despropositados que as compõem? A voz criadora que se coloca no *Tutaméia* nunca é assertiva com o “Deus disse” do *Gênesis*, embora – como algum criador que esculpe cuidadosamente suas criaturas, em imagem e semelhança – a presença de tais “índices” de um projeto criativo, que fundamenta a obra, esteja sempre a se colocar, a se propor como cifra e possível revelação.

Ao fim do “Aletria e Hermenêutica”, atesta-se: “Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito. Ergo: o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber. Quod erat demonstrandum.” (ROSA, 1985, p. 17). Com essas sentenças, Rosa configura alguns sutis paradoxos. Se o prefácio é “gratuito”, portanto, apreende-se, “desnecessário”, porque a citação latina afirma que esse texto exerce um papel demonstrativo? Obviamente, a frase que sugere haver muito mais no *Tutaméia* do que suas configurações meramente material e superficial, do que uma disposição de partes aparentemente desconexas, também reafirma sutilmente algum “supra-senso” poético-criativo que “cosmiciza” a obra. Todavia, a gratuidade do prefácio coloca-se como enigma: ou estaria João Guimarães Rosa apenas reafirmando – não só como faz formalmente, mas agora discursivamente – o caráter não-

didático da voz criadora que permeia o “Aletria e Hermenêutica”, o fundamental critério sob o qual “sérias revelações” poéticas devem ser construídas, não em um todo-em-bloco (unilateralmente assertivos), mas somente num todo-episódico (apenas sugestivo)?

Em “Hipotrérico”, segundo prefácio do *Tutaméia*, tem-se uma espécie de “ensaio” sobre a natureza e implicações do neologismo. Aliás, talvez tenhamos duas imprecisões na descrição que acabamos de encetar sobre “Hipotrérico”. Categorizamos tal prefácio como “espécie de ensaio”, o que talvez não se aplique de todo. Em uma das páginas finais do capítulo em questão, temos uma definição para tal prefácio que é mais precisa e mais eficiente no contexto do que estamos a argumentar sobre as *Terceiras Estórias*. A “voz autoral” indireta define o prefácio como “fábula diversa”, o que – ao realçar o aspecto “fabulador” e também a diferença, enquanto motivo formal, que “Hipotrérico” sustenta dos contos propriamente ditos – reafirma o tom de “proposição oracular de uma poética” ou de “projeto estético sob enigma” que tais “adiantadores simbólicos” buscam realçar. Estamos, propositalmente, começando a discutir esse capítulo do *Tutaméia* pelo fim. Então, atentemos para um trecho do “Hipotrérico”, sobre o qual pretendemos problematizar a noção de neologismo na poética rosiana e, a partir disso, refletirmos em torno das relações que tal problema possui com nosso tema de pesquisa.

*Já outro, contudo, respeitável, é o caso – enfim – de “hipotrérico”, motivo e base desta fábula diversa, e que vem do bom português. O bom português, homem-de-bem, muitíssimo inteligente, mas que, quando ou quando, neologizava, segundo suas necessidades íntimas.*

*Ora, pois, numa roda, dizia ele, de algum sicrano, terceiro, ausente:*

- E ele é muito hiputrérico...

Ao que, o indesejável maçante, não se contentando, emitiu o veto:

- Olhe, meu amigo, essa palavra não existe.

*Parou o bom português, a olhá-lo, seu tanto perplexo:*

- Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer?

- É. Mas não existe.

*Aí, o bom português, ainda meio enfiado, mas no tom já feliz de descoberta, e apontando para o outro, peremptório:*

- O senhor também é hiputrérico...

*E ficou havendo. (ROSA, 1985, p. 79, grifos do autor)*

Talvez não seja novidade salientarmos a reversão simbólica que Guimarães Rosa estabelece, ao tornar o “bom português” um personagem ficcional que defende o neologismo (sendo, normalmente, o termo “bom português” utilizado pelo senso comum para defender a ideia de um “português falado gramaticalizado”), mas se argumentássemos que, para além de uma superficial defesa do processo neologizante, o criador do *Tutaméia* fizesse uso desse

processo da linguagem para a defesa de uma palavra “original”, uso no qual cada expressão estabeleceria, para além de novos sentidos existenciais, a criação de um cosmos de sentido particular? Voltemos ao início do prefácio, quando “hipotrérico” é definido termo “[...] novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado” (ROSA, 1985, p. 76):

[...] *Sabe-se, só, que vem do bom português. Para a prática, tome-se hipotrérico querendo dizer: antipodático, sengraçante imprizado; ou, talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falta de respeito para com a opinião alheia. Sob mais que, tratando-se de palavra inventada, e, como adiante se verá, embirrando o hipotrérico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência. [...] Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que se vai dar com língua tida e herdada? Assenta-nos bem à modéstia achar que o novo não valerá o velho; ajusta-se à melhor prudência relegar o progresso no passado.* (ROSA, 1985, p. 76, grifos do autor)

Atente-se para uma aparente contradição existente no trecho supracitado. Sabemos, primeiramente, que as palavras “antipodático”, “sengraçante” e “imprizado” são criações do próprio Guimarães Rosa. Ao que, no final do prefácio, em uma “Glosação em apostilas ao hipotrérico”, vemos que tais palavras “[...] *não têm nem merecem ter sentido; são vacas mansas, aqui vindo só de propósito para não valer*” (ROSA, 1985, p. 80, grifos do autor). Já havíamos comentado, em outro momento deste estudo, o fato da expressão sonora das palavras ser de grande interesse para o escritor de Cordisburgo, o que poderíamos usar como justificativa para a utilização de vocábulos “sem sentido”. Contudo, observemos. Ao mesmo tempo que nos impõe palavras vazias de significação em “Hipotrérico”, também, como a citação acima colocada demonstra, uma “pseudo-crítica” ao neologismo é justaposta: relegando o progresso no passado, para Rosa, seria melhor “recuperar” palavras “esquecidas” pelo idioma.<sup>56</sup> Como seria possível, então, resolver esse paradoxo? Ao considerarmos que no *Tutaméia* (e em toda gramática criativa de João Guimarães Rosa), faz-se uso de ambas apropriações da linguagem – do revigorar as palavras a inventá-las – tais atestações, encerrando uma contradição (já que, neste estudo, argumentamos que os prefácios exercem um papel de “revelação de um projeto criativo unificador”) poderiam soar estranhíssimas. Mas, meditando um pouco sobre o problema, concluiríamos que ambas tentativas formais,

---

56 Rosa, respondendo a Günter Lorenz na já citada entrevista de Gênova: “[...] Não sou um revolucionário da língua. Quem afirme isto não tem qualquer sentido da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamasse de reacionário da língua, pois quero voltar a cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.” (ROSA in: COUTINHO, 1983, p. 84).

neologizar e “resgatar” palavras, são polos “perturbadores” da linguagem, possuindo um cerne comum: a busca pela originalidade, pelo “fechado ineditismo”. Tanto os “vocábulos inventados” (e todos não o são? Eis a ironia de Rosa) como os encobertos pela névoa do tempo (quando quase de todo desconhecidos, como se desconhece um lugar recôndito do planeta, embora o lugar continue – fisicamente e em outro espaço da memória humana – existindo), se trazidos subitamente para o presente, manifestarão uma luz de sentido originária, da primeira palavra que tem o poder de criar uma cosmovisão única e nova (pois ainda não foi desgastada pelo uso corrente). Continuemos:

*Sobre o que, aliás, previu-se um bem decretado conceito: o de que só o povo tem o direito de se manifestar, neste público particular. Isto nos aquieta. A gente pensa em democráticas assembleias, comitês, comícios, para a vivíssima ação de desenvolver o idioma; senão que o inconsciente coletivo ou o Espírito Santo se exerçam a ditar a vários populares, a um tempo, as sábias válidas inspirações. Haja para. Diz-se-nos também, é certo, que tudo não passa de um engano de arte, led e tredo: que quem inventa palavras é sempre um indivíduo, elas, como as criaturas, costumando ter um pai só; e que a comunidade contribui apenas dando-lhes ou fechando-lhes a circulação. Não importa. Na fecundidade do araque apura-se vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo. Pelo que, terá de ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for.* (ROSA, 1985, pp. 76-77, grifos do autor)

É interessante que, como demonstrado pelo trecho de “Hipotrérico” logo acima, dentre as possibilidades fecundas para a criação de neologismos, João Guimarães Rosa selecione a “singeleza e sensatez da inocência” dos “incultos”. Essa colocação é relevante porque, embora de maneira mais superficial apenas faça cotejo com os personagens “agrestes” da obra rosiana, por uma apreensão verticalizante poderíamos inverter a ordem de interpretação. O escritor de Cordisburgo não cria personagens “agrestes” porque precisa de uma contraparte verossímil às suas criações e recuperação vocabulares, pois bem sabemos que a gramática rosiana não tem que ver com uma transposição, “em cor local”, do dialeto dos sertanejos (ainda que o sertão – um sertão poético universal, criação do próprio Guimarães Rosa, em maior ou menor grau de relação com a realidade que possua – seja a pedra angular de suas obras<sup>57</sup>). Ao contrário, Guimarães Rosa inspira-se no “agreste” porque, estando esse ideal de “inculto neologista” muito próximo de seu anseio criativo-poético em alcançar a “palavra

---

57 João Adolfo Hansen esclarece, de maneira primorosa, o caráter ficcional da linguagem de Guimarães Rosa em *O o: a ficção da literatura no Grande Sertão: Veredas*: “[...] Ficção, aí, se lê uma sobredeterminação da ficção, que não consiste apenas na fabulação que estabelece a língua como matéria, pois a materialidade mesma da língua singular aflora como língua irreconhecível e fictícia, língua no limite do impossível, pois nela se efetuam operações de dissolução da forma fazendo emergir a indeterminação e a indistinção nos efeitos de sentido facilmente capturável como metafísica.” (HANSEN, 2000, pp. 19-20).

original”, de cosmicizar mimética e miticamente a realidade a partir da criação de uma “gramática criativa” particular, ele é o que melhor aproxima-se do projeto estético que propõe a si mesmo. O “inculto neologista” cria vocábulos, pressupomos, com o objetivo de que “o termo engenhado venha tapar um vazio” (ROSA, 1985, p. 77), mas também – e principalmente – por que esse “ideal agreste” está distante da ordem de sentido preestabelecida pela tendência intelectual-positiva. Sobre os “termos engenhados”, Rosa argumenta:

*Verdade é que outros também nos objetam que esta maneira de ver reafirma apenas o estado larval em que ainda nos rojamos, neste pragmático mundo da necessidade, em que o objetivo prevale o subjetivo, tudo obedece ao terra-a-terra das relações positivas, e, pois, as coisas pesam mais do que as pessoas. Por especiosa, porém, rejeitamos a argumentação. Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho, não nos dando por ora lazer para nos ocuparmos em aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua. Nem nos faz falta capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimento da alma e do espírito. A coisa pode ir indo assim mesmo, à grossa.*

*E fique à conta dos tunantes da gíria e dos rústicos da roça – que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias obscuras intuições.* (ROSA, 1985, pp. 77-78, grifos do autor)

“Obscuridade coerente” poderia ser um epíteto preciso para o *Tutaméia*, tal como argumentamos sobre a obra neste estudo. Contudo, atenhamo-nos ao que é proposto no início da citação. A partir do momento em que a voz autoral presente no “Hipotrélico” rejeita, “por ser especiosa”, a ideia de explicar a criação de vocábulos como contraponto subjetivo à objetividade do “uso comum”, cotidiano, das palavras – afirmando que a produção de neologismos não se dá pela (quase contraditória) busca racionalizada de um subjetivismo da linguagem (ou por uma tentativa de embelezamento das expressões linguísticas) – temos, por um momento, a impressão de que “a voz autoral indireta” retira-se das tentativas de trazer a expressividade da palavra recém-criada para o poético.

Então, repensemos: mais do que “expressividade” (que, convenhamos, é um termo quase gasto pelo uso), o demiurgo do cosmos das *Terceiras Estórias*, em seu “vezo de criar novas palavras [que] invade muitas vezes o criador, como imperial mania” (ROSA, 1985, p. 78), busca por uma coerência intuitiva na originalidade de sua “gramática criativa”. Porque não-racionalizantes, só as “obscuridades-coerentes” dariam acesso a uma outra ordem de apreensão do real e de uma verdade poética. É dessa maneira, portanto, que a proposição de uma “nova ordem cósmica”, uma ordem cósmico-poética rosiana (expressada – no *Tutaméia* –

por meio da organização quase-alfabética e pelo “questionamento ontológico da consecutividade” das *Terceiras Estórias*, sobre os quais também já debatemos), alia-se à proposição de uma gramática criativa que valoriza não o império de uma suposta expressividade-racionalista, mas a possibilidade literariamente reordenadora da intuição.<sup>58</sup>

Em “Nós, os temulentos”, terceiro prefácio do *Tutaméia*, a formalização da problemática sobre a instauração de uma “nova ordem cósmica”, que permeia as estórias rosianas (e isso será mostrado no momento em que estivermos analisando os contos), é dada a partir da “fabulação” de um herói bêbado (nas palavras de Rosa, “Chico, o herói” (ROSA, 1985, p. 115)). E a definição de “fábula diversa”, que encontramos em “Hipotrélico”, é perfeitamente aplicável: novamente, a voz autoral indireta, que tenta estabelecer – a partir dos prefácios – uma visão de um projeto estético, configura-se a partir de uma “relação episódica” não discursiva (episódica, porque só a partir de vislumbres parciais é dada a construção de uma “poética” basilar às *Terceiras Estórias*). O mesmo tema, sobre uma nova maneira mimética de cosmicizar as percepções do real, retorna em “Nós, temulentos”, na figura de um personagem que, para fugir da “corriqueira problemática cotidiana”, “tentava, sempre que possível, converter em irrealidade” (ROSA, 1985, p. 115) o real. Começemos a refletir sobre esta passagem:

[...] *Com o que, casual, por ele perpassou um padre conhecido, que retirou do breviário os óculos, para a ele dizer: – Bêbado, outra vez... – em pito de pastor a ovelha. – É? Eu também... O Chico retrucou, com, báquicos, o mesmo soluço e sorriso.*

*E como a vida é também alguma repetição, dali a pouco de novo o apostrofaram: – Bêbado, outra vez? E: – Não senhor... – O Chico retrucou – ... ainda é a mesma.*

*E, mais três passos, pernibambo, tapava o caminho a uma senhora, de paupérrimas feições, que em ira o mirou, com trinta espetos. – Feia! – o Chico disse; fora-se-lhe a galanteria. – E você, seu bêbado!? – megerizou a cuja. E. aí o Chico: Ah, mas... Eu?... Eu, amanhã, estou bom...*

*E, continuando, com segura incerteza, deu consigo noutra local, onde se achavam os copoanheiros, com método iam combeber. Já o José, no ultimado, errava mão. Despejando-se o preciosíssimo líquido orelha adentro. - Formidável! Educaste-a? – perguntou o João, de apurado falar. – Não. Eu bebo para me desapaixonar... Mas o Chico possuía outros iguais motivos: – E eu para esquecer – Esquecer o que? – Esqueci. (ROSA, 1985, pp. 115-116, grifos do autor)*

---

58 Embora sob a construção do projeto estético de João Guimarães Rosa, tal como o apreendemos neste estudo, essa visão do “poético” torne-se analiticamente útil, tenhamos em consideração que tal “primado” da intuição, na construção artística, é – sobretudo – uma criação de uma imagem ideal e idealizadora. Útil como símbolo, mas descartável enquanto “essencialização” de uma possível natureza totalmente intuitiva das produções literárias.

O uso de neologismos, ou melhor, o uso de justaposições vocabulares para a criação de novos termos (como “combeber” ou “copoanheiros”) já parece estabelecer (e reafirmar), de maneira direta, o elo existente entre a “voz autoral” que dissertava em “Hipotrérico” com a que “fabula” no trecho supracitado. Em “Nós, os temulentos”, a “defesa” poética (portanto, não discursiva e não assertiva) de uma “coerência intuitiva”, e da proposição de um “perspectivismo” na apreensão do real a partir da estruturação formal de uma outra-lógica que refrata a lógica pré-estabelecida, de uma apreensão significativa dada *a priori* e semanticamente unilateral, é estruturalmente concretizada pela emergência de uma “outra verdade”, presente nas conversas e percepções de Chico, o bêbado: no primeiro diálogo, a “depreciação” direcionada a Chico retorna, pela inocente ou irônica resposta do herói, ao depreciador; no segundo, por sua vez, a ofensa é desviada e contrariada: se Chico está bêbado continuamente, o “outra vez” depreciativo perde a força e o sentido; no terceiro diálogo, Chico “desessencializa” a apreensão do sentido de “bêbado”, atribuído pela megera que o insulta; por último, no quarto diálogo, agora com os amigos, a reversão de sentido constrói uma contradição, ao mesmo tempo afirma e invalida os termos da assertiva: se Chico bebe para esquecer, e esqueceu o motivo pelo qual “bebe para esquecer”, tanto é possível que tal “alavanca para o bebum” exista ou não. Continuemos:

*E atravessou a rua, zupicando, foi indagar de alguém: - Faz favor, onde é que é o outro lado? - Lá... – apontou o sujeito. - Ora! Lá eu perguntei, e me disseram que era cá...*

*E retornou, mistilíneo, porém, porém. Tá que caiu debruçado em beira de um tanque, em público jardim, quase com o nariz na água – ali da lua, grande, refletida: - Virgem, em que altura eu já estou!... E torna que, se soerguido, mais se ia e mais capengava, adernado: pois a caminhar com um pé no meio-fio e o outro embaixo, na sarjeta. Alguém, o bom transeunte, lhe estendeu mão, acertando-lhe a posição. - Graças a Deus! – deu. - Não é que pensei que estava coxo? (ROSA, 1985, p. 117, grifos do autor)*

Novamente, o “perspectivismo” de João Guimarães Rosa faz-se presente. A confusão de Chico sobre o “lá” e o “cá” é imagem exemplar da proposição de um “novo cosmos” pela gramática rosiana. Se a analogia ao princípio mítico, presente no *Tutaméia*, é, na verdade, uma apropriação analógica para a proposição de um cosmos poético sob a ordenação de Guimarães Rosa, tal proposição de uma outra verdade, uma verdade da “lógica do ilógico”, seria uma vertente simbólica do projeto estético rosiano de maneira mais ampla. A interpenetração entre as coordenadas do “lá” e do “cá” sugere, sob a perspectiva criativa das *Terceiras Estórias*, a não unilateralidade das organizações de sentido, o vazio significativo

que uma cosmovisão apriorística pode assumir. Na visão bêbada de Chico, a lua – de fato – habita a Terra. E o desequilíbrio entre a calçada e o vão da sarjeta não configura inverdades, mas estabelece o ponto de vista dos “coxos”. Ante a validade de pretensões universais da estreiteza imperturbada (como a ordem do alfabeto), João Guimarães Rosa sugere o sentido perplexo por trás de uma ordem enigmática, da reorientação. Observemos, por último, este trecho de “Nós, os temulentos”:

*E, desistindo elevador, embrigatinhava escada acima. Pôde entrar no apartamento. A mulher esperava-o de rolo na mão. - Ah, querida! Fazendo uns pasteizinhos para mim? - o Chico se comoveu.*

*E, caindo em si e vendo mulher nenhuma, lembrou-se que era solteiro, e de que aquilo seriam apenas reminiscências de uma antiquíssima anedota. Chegou ao quarto. Quis despir-se, diante do espelho do armário: - Que!? Um homem aqui, nu pela metade? Sai, ou te massacro!*

*E, avançando contra o armário, e vendo o outro arremeter também ao seu encontro, assestou-lhe uma sapatada, que rebentou com o espelho nos mil pedaços de praxe. - Desculpe, meu velho. Também, quem mandou você não tirar os óculos? - o Chico se arrependeu.*

*E, com isso, lançou; tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo. (ROSA, 1985, p. 118, grifos do autor)*

No trecho supracitado, é evidente que, ao comparar a existência de Chico à “reminiscências de antiquíssima anedota”, Guimarães Rosa faz clara demonstração de seu “platonismo”. O próprio título do terceiro prefácio, que nos coloca a todos em condição de bêbados, temulentos, sugere que Chico – em seu acesso embriagado a uma outra ordem e cosmovisão – talvez esteja mais sóbrio e mais próximo da verdade do que os “lógicos cartesianos”. Contudo, a parte final de “Nós, os temulentos” faz-se interessante para o nosso debate ainda por outro motivo. Ao justapor a realidade de Chico à configuração anedótica (ainda mais se atentarmos para o fato da ascensão simétrica do prefácio advir, em parte, de quase todos os parágrafos serem construídos com a conjunção “e” (e todos eles começam com a letra “e”, mesmo quando não são conjunções), reforçando, por si só, um encadeamento de acontecimentos artificializado), João Guimarães Rosa estaria iniciando uma discussão sobre os limites entre realidade e ficcionalidade? Reforçando as relações entre as criaturas ficcionais e as “reais” a partir de uma proposição de irrealidade inerente ao que concebemos como percepção do real? Ora, o autor inicia “Nós, os temulentos” ressaltando que “[...] nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo estar-no-mundo” (ROSA, 1985, p. 115), e todo o desenvolvimento do texto é – grosso modo – sobre a verdade do engano e o engano da verdade. A voz autoral indireta, rosiana, estaria, por fim, soando a última nota da sua

revelação cósmico-criativa, trazendo um “diminuendo” na cifração do enigma de seu cosmos? Começemos a debater o último prefácio, “Sobre a escova e a dúvida”:

*Vindo à viagem, em resto de verão ou entrar de outono, meu amigo, Roasão, o Rão antonomásia e Radamante de pseudônimo, tive de apejá-lo.*  
 [...] *Vimos ao Lapin Agile, aconchego de destilada boêmia inatual e canções transatas. Encerebrava-se ainda o Radamante, sem quanto que improvando-me? - Você, em vez de livros verdadeiros, impige-nos... Não o entendi de menos: no mal falar e curto calar, prisioneiro de intuítos, confundindo sorvete com nirvana. Ouvíamos a Vinha do vinho, depois a Canção dos oitenta caçadores. Tinha-se de um tanto simpatizar, de sociedade, teria eu pena de mim ou dele? - Não bebo mais, convém-me estar lúcido... – um de nós disse.*  
 [...] *Tinha cara de quem não suspirou. Peguei-lhe aos poucos o fio dos gestos, tudo o que ao exame submisso. Temia ele o novo e o antigo, carecia constante de sustentar com as mão o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. Queria, não queria, ter saudade. Não ri. Ele era – um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente.*  
 [...] *Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge... – ele disse, um pouquinho piscava, me escrutava, seu dedo de leve a rabiscar na mesa, linhas de bel-escrita, alguma coisa, necessária, enquanto. Eu era personagem dele! Vai, finiu, mezza você, singelo como um fundo de copo ou coração: - Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? Tudo nem estava concluído, nunca, erro, recomeço, reerro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona.*  
 (ROSA, 1985, pp. 164-165, grifos do autor)

Em “Sobre a escova e a dúvida”, como começaremos a argumentar tendo em vista o trecho supracitado, a discussão em torno de um projeto estético rosiano – que nos três primeiros prefácios foi configurada a partir de uma “voz autoral indireta”, entre enigmática e fabular – assume, nesse último, um tom menos “oblíquo”. A estruturação episódica e quase oracular das proposições poéticas que se fazem presentes em “Aletria e Hermenêutica”, “Hipotrérico” e “Nós, os temulentos”, numa espécie de “cifração”, encena o fundamento estético do *Tutaméia* entre ruídos. No “Sobre a escova e a dúvida”, por sua vez, o problema das relações entre criador e criação, assim como todas as questões poéticas que se fizeram presentes nos prefácios anteriores, concretiza-se como num movimento de ascensão. A primeira manifestação formal dessa fusão entre a criação e o criador é estabelecida pela semelhança entre os nomes do amigo “Roasão” e o sobrenome “Rosa”. A segunda demonstração dessa relação já é dada como amálgama significativo, quando o narrador salienta a incerteza de quem é autor da atestação “Não bebo mais” com a sentença “um de nós disse”. Por último, a confusão entre quem era, de fato, personagem – outra forma de questionar quem é “criação” de quem, em uma discussão exemplarmente unamuniana-nivolesca – resolve-se com uma proposta de dissolução do problema: a união entre o criador e a criação, para a projeção de uma obra, no processo cósmico-criativo de João Guimarães

Rosa. Contudo, vejamos de que maneira tal intento poético estabelece um elo de “unidade” com as discussões encetadas nos prefácios anteriores:

*Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções. Porém, procuro cumprir. Deveres de fundamento a vida, empírico modo, ensina: disciplina e paciência. Acredito ainda em outras coisas, no boi, por exemplo, mamífero voador, não terrestre. Meu mestre foi, em certo sentido, o Tio Cândido.*

*Era ele pequeno fazendeiro, suave trabalhador, capiau comum, aninhado em meios-termos, acororado. Mas também parente meu em espírito e misteriosanças. De fato, aceitava Deus – como ideal, efetividade e protoprincípio – pio, inabalável. E a Providência: as forças que regem o mundo, fechando-o em seus limites, segundo Anaximandro. Tinha fé – e uma mangueira. Árvore particular, sua, da gente.*

[...] *Dizia o que dizia, apontava à árvore: - Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive? – isto, apenas. Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o infinito. E cada mangueira dessas, e por diante, para diante, as corações-de-boi, sempre total ovo e cálculo, semente, polpas, sua carne de prosseguir, terebintinas. Tio Cândido olhava-a valentemente, visse Deus a nu, vulto. A mangueira, e nós, circunsequentes. Via os peitos da Esfinge.*

*Daí, um dia, deu-me incumbência:*

- Tem-se de redigir um abreviado de tudo. (ROSA, 1985, pp. 165-166, grifos do autor)

Presente na segunda subdivisão<sup>59</sup> do “Sobre a escova e a dúvida”, o trecho que acabamos de citar parece reforçar o questionamento “sou criador ou criatura?”. E não consideremos que esse impasse “filosófico” seja somente um “duvidar da realidade sensível” (novamente o platonismo “escancarado” e insistente de João Guimarães Rosa) como conjectura sobre a existência de uma ordem “extra-ordinária”. Levemos em consideração, também, ao relacionar tal excerto com o trecho que anteriormente citamos, que – fazendo uso das palavras do Tio Cândido – Rosa, ao definir Deus e a Providência como, respectivamente, “protoprincípio” e “forças que regem o mundo, fechando-o em seus limites” (quase o demiurgo do *Timeu*), constrói um símbolo *mise en abyme* da própria estruturação que enceta no *Tutaméia*: ao estabelecer um “protoprincípio” cifrado, revelado oracularmente, que só pode ser intuído e argumentado a partir das marcações formais que “o regem”. Embora o tema da “divindade” fosse já sugestivo, pois não é de pequena importância para o argumento teórico que encerramos neste estudo discutir-se, conjuntamente, sobre os caminhos da criação literária e da criação divina em um mesmo prefácio (e, como salientamos, veja-se que a “voz autoral indireta” está mais declarativa, mais “revelada”, do que nos prefácios anteriores), nessa mesma passagem Guimarães Rosa sugere uma outra imagem “en abyme”: a simbólica

59 O prefácio é dividido em sete partes, enumeradas com algarismos romanos.

do caroço da manga que traz em si o mecanismo de todas as outras laureia metaforicamente a nossa perspectiva interpretativa, se – como demonstraremos no capítulo que se segue a este – uma formatividade reiterativa (entre dessemelhanças), que permeia as *Terceiras Estórias*, acena a unidade do *Tutaméia*. Por último, e não menos sugestiva, é a responsabilidade, dada pelo Tio Cândido, ao Rosa da “voz autoral ficcional”, de construir um abreviado de tudo: se consideramos o “quase-nada” presente na significação do título da obra, a “abreviada” construção das curtas *Terceiras Estórias* e a ordenação quase-alfabética da “anti-enciclopédia” rosiana (lembramos das pretensões “abarcadoras” da *Encyclopédie*, anteriormente comentadas), vislumbraremos novamente, em trecho tão curto de “Sobre a escova e a dúvida”, uma manifestação microcós mica do princípio criativo subjacente ao *Tutaméia*. Em outras passagens, Rosa ainda debate sobre a criação literária:

*No plano da arte e criação – já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – decerto se propõem mais essas manifestações. Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. À Buriti (NOITES DO SERTÃO), por exemplo, quase inteira, “assisti”, em 1948, num sonho duas noites repetido. Conversa de Bois (SAGARANA), recebi-a, em amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerara como definitiva ao ir dormir na sexta. A Terceira Margem do Rio (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) vejo-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão “de fora”, que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la”, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro. Campo Geral (MANUELZÃO E MIGUILIM) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. (ROSA, 1985, p. 175, grifos do autor)*

A supracitada declaração de Guimarães Rosa, presente ainda em “Sobre a escova e a dúvida”, reforça o argumento de que a “decifração” de uma voz autoral, que a princípio propõe-se como enigma, termina por “completar sua revelação” no último prefácio, por meio das referências diretas aos livros do autor e do discurso que cria sobre seu processo criativo. Atenhamo-nos também à “gramática” com a qual o escritor de Cordisburgo constrói um símbolo sobre suas obras. Ao assumir que “assistiu” às suas estórias, ou “as recebeu” e “as capturou” a partir de um plano “superior” à sua existência, Rosa nomeia o fundo conteudístico sobre o qual a forma do *Tutaméia* constitui-se como configuração refratadora: à semelhança do “poeta suficientemente inspirado” de Northrop Frye (discutido no segundo capítulo desta dissertação), João Guimarães Rosa parece criar sobre a sua ficção uma imagem fabular, a de

que a ordem que projeta em sua poética é revelação (ao mesmo tempo que criação) de uma outra ordem, daí o “espanto” do autor sobre a presença de uma “simetria inconsciente” em “Campo Geral”. Contudo, se a simetria em torno da qual o escritor argumenta, presente no conto de *Manuelzão e Miguilim*, faz jus, de alguma maneira, à ordenação-para-unidade que defendemos sobre as *Terceiras Estórias*, tal simetria também salienta um motivo superior e primordial, que é a causa e consequência do projeto estético rosiano que defendemos tendo em vista o estudo do *Tutaméia*: ao declarar que recebeu parte de suas obras de uma outra ordem cósmica, o escritor de Cordisburgo sugere que seu processo criativo-simétrico assume – ele mesmo – um lugar no entremeio de uma revelação e de uma nova proposição mítica e cósmica. É, sobretudo, uma forma de nostalgia do absoluto.

Há outros dois momentos de “Sobre a escova e a dúvida” que gostaríamos de mencionar, ainda concernentes à problematização da criação literária no *Tutaméia*. O primeiro deles é o relato de João Guimarães Rosa em torno da desistência de escritura de um romance intitulado “A Fazedora de Velas”. O motivo pelo qual o escritor de Cordisburgo teria desistido da produção dessa obra seria um personagem. Segundo Rosa: “[...] enferma, falava de sua doença grave. Inconjurável, quase cósmica, ia-se essa tristeza passando para mim, me permeava. Tirei-me, de sério medo. Larguei essa ficção de lado.” (ROSA, 1985, p. 176). Além desse mistério inicial, que sugere, novamente, as indissociáveis relações (na perspectiva rosiana) entre criador e criatura, Guimarães Rosa narra uma estória sobre as semelhanças entre o conjecturado “A Fazedora de Velas” e um livro de Gilberto Freyre, *Dona Sinhá e o Filho do Padre*. Ao perceber que a obra de Freyre trazia características e personagens idênticos (ou quase idênticos) aos do romance irrealizado, Rosa novamente coloca o papel do escritor como o de um “melhor captador de verdades”: “[...] Sei que o autor, ademais de cauto, tem, para o mais-que-natural, finas-úteis-antenas.” (ROSA, 1985, p. 177). Justaponha-se tal “estorieta” com esta passagem em que Rosa narra conversa com o “vaqueiro Zito”:

*Um a par do outro, quiproquamos, foi entre a Vereda-do-Catatau e o Riacho das Vacas. Dava eu de prenarrar-lhe romance a escrever – estória com grátis gente e malapropósitos vícios, fatos. Ele, de embléia, arriou o berrante:*

- O sr. tem de reger essas noções... Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeiçoar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens. Cabilia de ir descascando o feio mundo morrinhento; não há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes.

- E a verdade? – fiz.

*Zito olho morro acima, a sacudir os ombros e depois a cabeça.* - O sr. ponha perdão para o meu pouco-ensino... – *olhava como uma lagartixa.* - A coisa que a gente vê, é errada... – *queria visões fortificantes.* - Acho que... O borro sujo, o sr.

larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora. As atrapalhadas, o sr. exara dado desconto, só para preceito, conserto e castigo, essas revolias, frenesias... O que Deus não vê, o sr. dê ao diabo. (ROSA, 1985, pp. 182-183)

Os dois trechos – aparentemente desconexos em “Sobre a escova e a dúvida” – revelam características importantes sobre a “poética rosiana”, tal como estruturadas no *Tutaméia*. O primeiro ponto que gostaríamos de debater tem que ver com a “aparente” despersonalização que Guimarães Rosa parece encetar, ao sugerir um “supraconsciente” de comum acesso a qualquer escritor que tivesse “adequadas antenas”. Se levarmos essa visão em consideração, qual seria, então, o papel do criador na poética rosiana?<sup>60</sup> Ora, sob nossa interpretação, esse ato criador “inspirado”, que reverbera das palavras de Guimarães Rosa, não configura uma tentativa de “desindividualização estilística” da escrita (vide o claro trabalho do próprio Rosa em formalizar uma marcante “gramática poética”), mas a defesa de um acesso à verdade que é “natural” aos criadores literários (ou seja, naturalizada pelo próprio discurso de Rosa), verdade posteriormente transformada em oblíquo poético. Ao chegarmos a essa conclusão (a de que João Guimarães Rosa considera a si mesmo possuidor de uma verdade que busca expressar em suas criações), entenderíamos, por fim, o propósito poético que subjaz no enigma das *Terceiras Estórias*: em analogia mítica à dispersão da verdade-uma – verdade representada pela perfeita unidade do Criador, pois o que é perfeitamente uno (diferentemente das pretensões analógicas, nostálgicas e sempre aproximativas do uno) é sempre concordante consigo mesmo –, a cifração do projeto poético e do elo entre as *Terceiras Estórias* simboliza, enquanto dificuldade proposta ao alcance de intimidade completa com o *Tutaméia*, a união indissociável, ainda que somente originária, entre o criador poético e suas criações literárias. Aos leitores, Guimarães Rosa alerta: “[...] Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente” (ROSA, 1985, p. 178). A proposição de uma unidade enigmática no *Tutaméia* é, ela mesma, atestação analógica da cifração do mistério cósmico. Sob o aspecto mítico-criativo, é um convite poético para o esforço de compreensão do uno primordial. Rosa salienta (e percebamos como este trecho guarda semelhanças “atmosféricas” com o “tornar-se manso” agostiniano, na busca pela “não contradição da Escritura divina”): “Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de que os lê e de quem os escrever; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade” (ROSA, 1985, p. 178).

---

60 Observe-se que a pretensão de marcação de uma “voz autoral” nos prefácios, da presença ordenadora e orquestradora de um criador, é formalizada até mesmo pelo uso de itálico, que salientamos em todas as citações. O itálico não se faz presente nos trechos dialogados, citações, títulos de livros ou nas vozes dos personagens.

Na conversa com o vaqueiro Zito, por sua vez, a sugestão de eliminação do “borro sujo” é uma transfiguração fabular da concepção do poético como outra forma de verdade, livre das “sujeiras” racionais ou “cartesianas” (eis, novamente, uma inversão tipicamente platônico-rosiana). O criador literário, na visão de Zito (assim como nas assertivas paraliterárias de João Guimarães Rosa que comentamos no capítulo 6), deve possuir conexão direta com o divino: não apenas em seu aspecto criativo, mas de orquestrador do esteticamente essencial, eliminador mimético das sobras do objetivo-cotidiano: ao contrário do diabo, que é o “redemunho”, o elemento caótico a ser enfrentado pelo “enganar do clareado” do poético. Sobre os prefácios, tentamos estabelecer, por meio deste capítulo, a proposição de um elo entre partes, de uma estrutura ascendente que se propõe reveladora de um projeto criativo, na forma de episódios reiterativos. Enfim, estudemos agora a organicidade entre as *Terceiras Estórias*.

## 8 AS ESTÓRIAS: OS 40 DEGRAUS PARA A ASCENSÃO DA UNIDADE

*“A unidade dessas quarenta narrativas está na homogeneidade do cenário, das personagens e do estilo. Todas elas se desenrolam diante dos bastidores das grandes obras anteriores: as estradas, os descampados, as matas, os lugarejos perdidos de Minas, cuja imagem se gravara na memória do escritor com relevo extraordinário.”*  
(ROSA, 1985, p. 220)

Paulo Rónai, em “Os Prefácios de *Tutaméia*”

A citação que escolhemos como epígrafe deste capítulo poderia ser apenas um exemplo preciso sobre a problemática da criação de um “imaginário crítico” propiciado por João Guimarães Rosa em torno de sua própria obra. No primeiro tópico desta dissertação, havíamos comentado as revelações feitas, sobre a estruturação do *Tutaméia*, pelo escritor de Cordisburgo ao amigo Paulo Rónai. Ao tomarmos esse processo “confessional” em consideração, veríamos, na menção despretensiosa da “unidade das quarenta narrativas” de Rónai, a inegável (ainda que muitas vezes desconsiderada) reverberação das declarações de dado autor sobre o projeto criativo que construiu para suas obras (nas tentativas de “abarcamento de sentidos” por parte da crítica literária). Contudo, a seleção do excerto de “Os Prefácios de *Tutaméia*” deu-se por uma motivação diferente. A causa primeira de tal seleção é fundamentada – sobretudo – no fato de que a visão sobre a “unidade” do *Tutaméia*, ensaiada por Rónai, é de todo distinta da que argumentaremos sobre as *Terceiras Estórias*. Mas antes que se exponham nossos princípios analíticos, vejamos mais um trecho de “Os Prefácios de *Tutaméia*”:

[...] Cenários ermos e rústicos, intocados pelo progresso, onde a vida prossegue nos trilhos escavados por uma rotina secular, onde os sentimentos, as reações e as crenças são os de outros tempos. Só por exceção aparece neles alguma pessoa ligada ao século XX, à civilização urbana e mecanizada; em seus caminhos sem fim, topamos com vaqueiros, criadores de cavalos, caçadores, pescadores, barqueiros, pedreiros, cegos e seus guias, capangas, bandidos, mendigos, ciganos, prostitutas, um mundo arcaico onde a hierarquia culmina nas figuras do fazendeiro, do delegado e do padre. A esse mundo de sua infância o narrador mantém-se fiel ainda desta vez; suas andanças pelas capitais da civilização, seus mergulhos nas fontes da cultura aqui tampouco lhe forneceram temas ou motivos; o muito que vira e aprendera pela vida afora serviu-lhe apenas para aguçar a sua compreensão daquele universo primitivo, para captar e transmitir-lhe a mensagem com mais perfeição. (RÓNAI In: ROSA, 1985, p. 221)

No excerto supracitado, além da clara confusão entre “narrador” e autor biográfico João Guimarães Rosa (vide a referência às “andanças pelas capitais da civilização”, que em nenhum momento pode ser atestada como base diretamente contrastiva para a construção narrativas das *Terceiras Estórias*), a enumeração dos atributos “típicos” do *Tutaméia* recorre a uma caracterização de cunho quase caricatural, “resolvendo” o problema da fragmentação da obra por meio de um argumento que se atém (quase que unicamente) a uma espécie de “cor local” rosiana. Ainda que a citação epigrafada aponte para um “homogeneização” de estilo, o que poderia reverberar em uma análise formal do livro, somente a defesa da unidade estilística não parece solucionar o debate sobre a unidade do *Tutaméia*. Imagine-se que pudéssemos defender esta ideia: dizer que há um elo entre as *Primeiras* e *Terceiras Estórias* porque constatamos uma permanência do estilo rosiano. Com tal asserção, diríamos apenas que, a partir de uma leitura que se concentra em uma “tipificação” literária atmosférica, as obras configuram uma “continuidade” porque João Guimarães Rosa conseguiu o feito de solidificar uma “estética”, mas, é claro, diríamos muito pouco sobre a estruturação particular das duas obras. Seria como defender, grosso modo, que há uma “unidade” entre *O Retrato do Artista Quando Jovem* e *Ulysses* considerando-se apenas a presença dupla de Stephen Dedalus ou do “fluxo de consciência joyciano”, descartando a possibilidade de análise a nível mais fundamental dos dois títulos, para o apontamento de suas distinções e semelhanças.

A partir disso, como seria possível encetar um estudo sobre os alicerces das *Terceiras Estórias*, levando em consideração o princípio *pars pro toto* que argumentamos existir na obra? Se já defendemos a existência de um elo analógico entre contos do *Tutaméia*, que, por meio de estórias distintas, configura formas literárias que se unificam a partir de uma correspondência estrutural, poderíamos refletir sobre tal “organicidade” considerando estes critérios (ou seja, pressupostos construídos tendo em vista a conjectura da existência de uma “gramática criativa ‘tutaméica’”, unificada nas *Terceiras Estórias*): 1. A estrutura narrativa dos contos (em sua relação com a caracterização do tempo e do espaço nas estórias); 2. Caracterização do herói (a partir da figuração que exerce dentro dos fundamentos da narração); 3. Nível simbólico-imagético (tendo em vista a relação que esse nível estabelece com os outros critérios e com a nossa proposta geral de estudo).

## 8.1 ANTIPERIPLEIA

Analisemos as estórias separadamente e vejamos como estruturações literárias, que a partir de contos distintos conseguem estabelecer uma semelhança analógica, são responsáveis por apontar um princípio cósmico-poético comum às partes que compõe o todo (de projeção unificada e orgânica) do *Tutaméia*. Começemos por “Antipleripléia”, título que dá início à sequência rosiana anti-enciclopédica, e vejamos como as estruturas que fundamentam tal narrativa compõem um elo formal com as demais estórias. É interessante notar, inicialmente, como é configurada a primeira asserção do “Antipleripléia” (de maneira que, nas próximas análises, demonstraremos como essa mesma configuração é “variadamente repetida”). As *Terceiras Estórias* rosianas, a partir do ponto de vista da temporalização, espacialização e referenciação características, estão (quase) sempre conformadas em uma descrição mimética “indeterminante”. Observemos as sentenças que principiam o “Antiperipléia”:

E O SENHOR quer me levar longe, distante, às cidades? Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta. Em qualquer ofício, não; o que eu até tive, de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me praz.

E vão me deixar ir? Em dêz que o meu cego são Tomé se passou, me vexavam, por mim desconfiam discorrendo. Terra de injustiças. (ROSA, 1985, p. 18)

A composição inicial da narrativa, colocada no trecho supracitado, enceta uma formulação que fundamenta suas referenciações a partir de estruturações indeterminantes. A princípio, notemos que – do ponto de vista do leitor ou do estudioso de “Antiperipléia” – chegamos à estória como quem chega em uma conversa já iniciada, e entendemos poucos ou quase nada da temática do diálogo. Formalmente, tais “estruturações indeterminantes” são marcadas por estes elementos: 1. “E O SENHOR”, contraparte do protagonista (Quem é esse “senhor?”), pois se tal personagem-mudo (como “o senhor” do *Grande Sertão: Veredas*) fosse nomeado, teríamos, ao menos, uma marcação narrativa do sujeito, cuja referenciação estabeleceria um sentido determinante, mesmo que não possuísse nenhum desenvolvimento psicológico. Em outras palavras, “o senhor” estabelece uma imprecisão típica dos substantivos comuns; 2. As referências espaciais “às cidades” e “Terra de injustiças” seguem uma forma indeterminada semelhante à que argumentamos no primeiro tópico: a delimitação do espaço é concretizada a partir do critério subjetivante encerrado no ponto de vista do herói de “Antiperipléia”. O espaço não é marcado por uma descrição objetiva de “quilômetros”, mas pela relatividade que – a partir da concepção pessoal do protagonista – o mede apenas

como “distâncias subjetivadas”. Ou ainda: o espaço é substantivado não por “delimitação geográfica”, mas pela maneira que afeta o narrador da estória, a “Terra de injustiças”. Ao dizer “tudo para mim é viagem de volta”, o personagem concretiza a subjetivação relativa de todos os espaços, estabelece uma outra ordem de territorialização do mundo. O “vão me deixar ir?”, em conjunção com o que já refletimos, concretiza não o preciso destino do herói, mas uma ação de movimento que, dentro de “Antiperipléia”, possui mais de “libertação” do que de viagem. Veja-se esta passagem: “[...] Aceito, bem-procedidamente, no devagar de ir longe. Voltar, para fim de ida. [...] Cidade grande, o povo lá é infinito.” (ROSA, 1985, p. 21). “No devagar de ir longe”, variação de um dito popular, não determina a velocidade necessária para se chegar à “cidade grande” (esta se configurando como uma indeterminação espacial ou uma referenciação de espaço esvaziado), mas dimensiona – a partir de uma justaposição hipertrófica de sentido entre “devagar” e “longe” – a percepção simbólica de que a “lonjura” minimiza a potencialidade de alcance espacial dos passos humanos. O “voltar, para fim de ida”, embaralha os dois polos enregelados de uma concepção linear de destino: sugere que entre os movimentos de ir e vir há um centro individuado, que entre a repetição do “voltar” e a novidade da “ida” há a parcialidade incontornável do guia de cegos.

Só um pouco mais tarde sabemos que o “senhor” é, na verdade, um delegado (novamente inominado), para o qual o narrador depõe sobre a morte de seô Tomé, o cego de quem era o guia. A estória apresenta os momentos que antecederam a queda fatal de Tomé em um penhasco, sobre a qual o protagonista de “Antipleripéia” é suspeito de ter impulsionado. Além da proposição de uma “reinvenção da ordem” que a estruturação macrocósmica sugere, e sobre a qual já refletimos nos capítulos anteriores, no nível microcósmico dos contos a mesma proposta de criação reordenadora é inserida. Além da configuração de uma “referenciação indeterminada”, apontada no parágrafo anterior, Guimarães Rosa formaliza um “perspectivismo” mimético-perceptivo a partir de outros artifícios do conto. Podemos vislumbrar essas formas com exemplos óbvios e menos óbvios. Se considerarmos o título do conto, do anti-périplo rosiano, em justaposição com a asserção do narrador sobre a sua profissão, de que “a gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando – ao contrário de todos” (ROSA, 1985, p. 18), ou a já mencionada “Tudo, para mim, é viagem de volta”: à viagem de ida, ao périplo, João Guimarães Rosa oferece um outro direcionamento, o de um destino reverso ao de todos.

Além da clara inversão paródica que Rosa realiza, em “Antiperipléia”, de São Tomé com o seô Tomé – o santo cético que queria saber demais tem o lugar assumido pelo cego que queria saber demais – talvez, novamente, o platonismo rosiano enfatize que, no nível terreno ou meramente positivo do conhecimento, ver com a objetividade cética das retinas é ser cego para uma outra ordem de realidade, mais pura e mais verdadeira. O ponto de “virada” da estória começa quando o protagonista, narrando que se aproveitara da cegueira de Tomé para dizer que a mulher “feia, feia apesar dos poderes de Deus” (ROSA, 1985, p. 19), pela qual o cego apaixonou-se, era “bonita, a mais!” (ROSA, 1985, p. 19), pontua outras possibilidades para a morte ou assassinato fabulados na estória. A primeira delas tem que ver com uma queda acidental (“[...] Ele se errou, beira o precipício, caindo e breu que falecendo. Não pode ter sido só azares, cafifa?” (ROSA, 1985, p. 20)). A segunda, por sua vez, sugere uma possível vingança do marido da mulher feia (“[...] o marido, ardido por matar e roubar – empuxou o outro abaixo no buracão – seu propósito?” (ROSA, 1985, p. 20)). A terceira, a mais interessante para a problemática que estamos a debater, expressa a alternativa de um suicídio:

E seô Tomé, no derradeiro, variava: falando que começava a tornar a enxergar! Delírios, de paixão, cobiçação, por querer, demais, avistar a mulher – os traços – aquela formosura que nós três, no desafeio, a gente tinha tanto inventado. Escrevendo que ela era real de má-figura, ele não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho? O pior cego é o que quer ver... Deu a ossada. (ROSA, 1985, p. 20)

Em outro momento da narrativa, o protagonista de “Antiperipléia” já havia mencionado a percepção-inversa que subjaz na possibilidade do cego ver mais do que os que, de fato, enxergam (eis a longa reverberação do velho Tirésias): “[...] Puxar cego é feito tirar um condenado, o de nenhum poder, mas que advinha mais do que a gente?” (ROSA, 1985, p. 19). Uma quarta possibilidade de assassinato ainda é proposta pelo guia da estória, a de que “a mulher”, descobrindo que o seô Tomé estaria prestes a deixar de ser cego (e, por consequência, ficaria a par da feiura que a amante possuía) teria o matado: “Ou, ela visse que ele ia ver, havia de mais primeiro querer destruir o assombroso, empurrar o qual, de pirambeira – o visionável!” (ROSA, 1985, p. 20). A conjectura da visão de Tomé (“visão visionável” certamente metafísica, retinas de outra ordem) parece-nos relevante por um motivo particular. A partir de um mote narrativo que objetiva a emergência de uma reordenação (e interpenetração) de polos aparentemente reversos (a visão e a cegueira), redimensionando semanticamente os dois lados, Guimarães Rosa (como já havia proposto na

macro-estruturação quase-alfabética do *Tutaméia*) oferece uma nova ordem, uma nova proposição de cosmos, que pode ser analisada, também, a partir da construção de sentenças que reforçam a sugestão do “perspectivismo” de significações. Atenhamo-nos a outros momentos do “Antipleripéia”.

[...] Ralhavam, que, passado já de idade de guiar cego, à mão cuspada, mesmo eu assim, calungado, corcundado, cabeçudão. Povo sabe as ignorâncias. Então, eu para também não ver, hei-de recordar o alheio? Bebo. Tomo, até me apagar, vejo outras coisas. Ele carecia de esperar, quando eu perfazia bêbado deitado. Me dava conselhos. *Cego suplica de ver mais do que quem vê.* (ROSA, 1985, p. 19, grifos nossos)

A vida não fica quieta. Até ele se despenhar no escuro, do barranco, mortal. Vinha de em-delícias. A mulher aqui persiste – para miar aos cães e latir aos gatos. Que é que eu tenho com o caso... Todos fazem questão de me chamar de ladrão. *Cego não é quem morre?* (ROSA, 1985, p. 19, grifos nossos)

Ou o marido, ardido por matar e roubar – empuxou o outro abaixo no buracão – seu propósito? *Cego corre perigo maior é em noites de luas.* (ROSA, 1985, p. 20, grifos nossos)

A mulher diz que me acusa do crime, sem avermelhação, se com ela eu não for ousado... O marido, terrível, supliquento, diz que eu é fui o barregão... Terríveis, os outros, me ameaçam, às injúrias... O senhor não diz nada. Tenho e não tenho cão, sabe? Me prendam! Me larguem! A mulher esteja quase grávida. Me chamo Prudenciniano. *Agora o cego não enxerga mais... A culpa cai sempre é no guiador?* (ROSA, 1985, p. 21, grifos nossos)

Tais assertivas, que concretizam suas presenças como vislumbres do projeto de (re)ordenação-para-a-unidade do *Tutaméia*, encetam uma construção de sentido que, a partir do “escanchamento” de uma significação *a priori*, revela – por meio de uma outra janela de apreensão – um enquadramento semântico reverso ou extraordinário<sup>61</sup>. Nos trechos supracitados, temos exemplos mais óbvios dessa reordenação rosiana: “Povo sabe as ignorâncias”, “Gato que mia, cão que late”. Contudo, observemos as variações, grifadas nos excertos acima citados, do emprego da noção de cego: 1. A primeira utilização dos “ditos

---

61 No texto “A desconstrução em *Tutaméia*”, Livia Ferreira Santos sumariza uma lista de “clichês modificados” presentes nas *Terceiras Estórias*. A autora configura seu texto desta maneira: “À notação da forma desconstruída, segue-se o chavão como se encontra no repertório da Língua” (SANTOS In: COUTINHO, 1983, p. 551). A propósito do argumento de Livia Ferreira Santos sobre o *Tutaméia*, tem-se uma hipótese quase contrária à defendida neste estudo. Ao estudar as modificações dos clichês nas *Terceiras Estórias*, partindo da “desconstrução” literariamente proposta no conto “Curtamão”, a autora defende que “É assim que, estilizadas pelo organizador da ficção, as imagens desse universo ‘carnavalesco’ (o da incultura, às vezes sábia) constituem ‘figurações da desordem e da desconstrução do convencional’. Revela-se como procedimento adequado, portanto, que o ‘código’ elaborado pelo escritor, com a finalidade de exprimir aquela ‘desordenância completa’, seja o tecido de uma linguagem modificada com referência ao padrão, tanto na morfologia quanto na sintaxe.” (SANTOS In: COUTINHO, 1983, p. 545). Vê-se que Livia Ferreira Santos, partindo apenas do elencamento das inovações linguísticas, sustenta uma “carnavalização” no *Tutaméia*.

sobre cego” de Prudenciniano só pode ser compreendida a partir da justaposição com outra frase da mesma passagem. Nas palavras do protagonista, ao beber, ele tinha “outras visões”. O cego, por sua vez, “suplica de vê mais do que quem vê”. Ambas assertivas atribuem à cegueira e ao estado embrigado/de sono não a negação da visão ou “apagamento”, mas um outro viés perceptivo pelo qual é possível compreender tanto a vista quanto sua ausência. 2. Na segunda colocação para “cego” (“Cego não é quem morre?”), podemos compreender dois alargamentos de sentido para a denominação: ou uma mera referência ao cego seô Tomé que morreu (a significação mais superficial) ou a apreensão da cegueira, para além de uma deficiência visual, como um estado indissociável da vida, que é a morte; 3. Ao considerarmos o terceiro excerto (“Cego corre perigo maior é em noites de luas”), teremos o “laureamento” do perspectivismo rosiano: se em noites escuras, ninguém vê, em noites de “luas” – onde só o cego não vê – quem não enxerga está em clara desvantagem. Em resumo: o sentido para a luz, na narrativa, é baseado não na perspectiva dos que possuem visão, mas, inversamente, pela ordem dos cegos. 4. Por último, temos o caso da anulação de um paradoxo no uso mesmo que se faz, na obra de Rosa, do paradoxo. Ao dizer que “Agora o cego não enxerga mais”, o narrador impulsiona uma apreensão de sentido cuja lógica só pode ser compreendida dentro do cosmos poético do escritor de Cordisburgo: se morrer (como vimos no exemplo anterior) é a cegueira final e completa da humanidade, o cego – que, enquanto viveu, enxergou melhor do que os possuidores de visão – somente tornou-se “essencialmente” cego no momento de sua morte.

Por último, vejamos um aspecto significativo e recorrente nas *Terceiras Estórias*, até então ignorado nas reflexões sobre “Antiperipléia”, mas de extrema importância para o argumento da ascensão da ordem-para-a-unidade no *Tutaméia*. Debrucemo-nos, novamente, embora com outros propósitos, neste excerto já citado:

A mulher diz que me acusa do crime, sem avermelhação, se com ela eu não for ousado... O marido, terrível, suplicante, diz que eu é fui o barregão... Terríveis, os outros, me ameaçam, às injúrias... O senhor não diz nada. Tenho e não tenho cão, sabe? Me prendam! Me larguem! A mulher esteja quase grávida. Me chamo Prudenciniano. *Agora o cego não enxerga mais... A culpa cai sempre é no guiador?* (ROSA, 1985, p. 21, grifos nossos)

O trecho acima colocado é exemplar de uma recorrente centralidade psicológico-narrativa nos contos. Perceberemos, ao refletirmos sobre as 40 narrativas da obra em questão, que as estórias estabelecem, em sua maioria, um eixo narrativo centrípeto. Ou seja, são

estruturadas sobre um único eixo psicológico ou “jornada” pessoal (do personagem principal), sobre os quais todos os acontecimentos e personagens orbitam. O silêncio do delegado (“O senhor não diz nada” (ROSA, 1985, p. 21) é simbólico do tipo de desenvolvimento centralizado das *personae* que protagonizam as estórias. Observemos que, na passagem supracitada, Prudecinhano, ao relatar sua aventura, é o ponto central circundado pela impessoalidade de uma “mulher”, de um “marido”, e de um são Tomé (que, não sendo um Brás Cubas, está impedido de ter voz na narrativa) e um “Seô Desconhecido”, o delegado inominado: “Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido” (ROSA, 1985, p. 21). Prudecinhano, habitual no diferente, como o jogo analógico de semelhanças e diferenças no *Tutaméia*?

## 8.2 ARROIO-DAS-ANTAS

Embora o “lugarejo” da narrativa seja nomeado, e seja homônimo ao título da estória, também “Arroio-das-antas” inicia com uma indeterminação espacial ou “atmosferação” do espaço literário. Para fazermos uso das palavras de Bachelard, presentes em *A poética do espaço*, não podemos desconsiderar o caráter de “anti-geografia” imaginativa ao analisarmos a caracterização espacial no *Tutaméia*, pois, em semelhança com a construção rosiana, o “espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas parcialidades da imaginação”. (BACHELARD, 2008, p. 19). Nas primeiras sentenças de “Arroio-das-antas”, por sua vez, temos: “AONDE – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão – onde podia haver assombros? Trouxe-se lá Drizilda, de nem quinze anos, que mais não chorava: firme delindo-se, terminavelmente, sozinha viúva” (ROSA, 1985, p. 22). O espaço, com tal caracterização inicial, não é definido a partir de detalhes que buscam mimetizar uma localização detalhadamente referencial, mas a partir da construção da imagem do que lhe falta: beleza e gente (despovoado). O “aonde” no princípio, que cria uma expectativa em torno da determinação de lugar enquanto destino, é seguido por designações que somente encerram “ares de escassez”. O Arroio-das-Antas é, em outro momento da estória, delineado desta maneira:

Dali – recanto agarrado e custoso, sem aconteceres – homens e mulheres cedo saíam, para tamanho longe; e, aquela, chegava? (ROSA, 1985, p. 22)

Por maiormente, o lugar – soledade, o ar, longas aves em curto céu – em que, múrmuras, nos fichus, sábias velhinhas se aconselhavam. Aqui, não devia de estender notícias, o muito vulgado. (ROSA, 1985, p. 23).

O “dali”, do primeiro excerto, exerce função indeterminante simétrica ao adjetivo “aonde”, anteriormente citado. Observe-se esta outra sequência de “anti-descrição” rosiana: “recanto agarrado e custoso”, “sem aconteceres”, “homens e mulheres cedo saíam” (o lugar é um não-afinco, um ponto de partida, um motivo de fuga (o espanto em “e, aquela, chegava?” atesta tal argumento) povoado por “homens” e “mulheres”, substantivos comuns, não particularizados); “para tamanho longe” (como comentado na análise da estória anterior, o “longe” de Rosa não tem a ver com quilômetros, ele é esvaziado de referência objetiva das distâncias para ganhar em hiper-dimensionamento simbólico). No segundo trecho, por sua vez, a parcialidade imaginativa da espacialização na escrita de João Guimarães Rosa confere não só uma “amplitude atmosférica” (como determinante na construção do espaço narrativo de tal estória), mas também uma espécie de afunilamento posterior dessa “imprecisão”. Observemos que, primeiro caracterizando o Arroio-das-Antas com termos que salientam, a partir de símbolos da amplitude, uma “desterritorialização” – “o lugar”, “longas aves em curto céu” (elementos imageticamente globais) – ou uma sensação (“soledade”), termina-se por centralizar o “plano aberto” do espaço em uma “indeterminação delimitante” do detalhe sussurrado das roupas das velhinhas (fichu). Por último, ainda sobre a caracterização espacial em “Arroio-das-Antas”, consideremos este trecho: “[...] Trás a dobra serrania, ao último lugar do mundo, fim de som, do ido outro-lado. Arroio-das-Antas – onde só restavam velhos, mais as sobejas secas velhinhas, tristilendas.” (ROSA, 1985. p. 22). Notemos que mesmo a referência, a partir de um nome próprio ou particularizado (o Arroio-das-Antas), não consegue “amenizar” a atmosfera de espacialização indeterminada da segunda estória do *Tutaméia*. Todo o delineamento literário em “Arroio-das-Antas”, tendo em vista o trecho supracitado, é transmitido por coordenadas cujas precisões são esvaziadas. Pois o lugar rosiano é sempre do “outro lado”: nem o lá, nem o cá, mas a terceira margem. Tal caracterização, enfatiza um reordenamento do próprio sentido de “espaço”. Revela que “no último lugar do mundo”, no “fim do som”, no *locus* extraordinário, quase não-terreno, é possível colocar em perspectiva o próprio sentido de “lugar-no-mundo”.

O conto, que narra a estória de Drizilda, jovem viúva que chega ao Arroio-das-Antas e comove, com seu luto, todas as velhinhas do lugarejo, também é marcado por um esforço

formal de criação de um tempo e uma passagem do tempo indeterminados. Nas *Terceiras Estórias* de Guimarães Rosa, escritor que argumentava (no quarto prefácio do *Tutaméia*) serem os relógios “para não se entender a vida, o melhor que se achou” (ROSA, 1985, p. 167), há uma marcação temporal em cada narrativa, mas as durações que dividem esses espaços de tempo entre ações são, também, reforçadas por almejadas imprecisões. Observemos que os verbos que marcam o início de um novo acontecimento não são seguidos de elementos objetivamente descritivos (que poderiam sugerir a delimitação precisa da passagem do tempo): 1. “*Mandaram-na* e quis, furtadamente, para não encarar com ninguém, forrar-se de reprovos, dizques, piedade” (ROSA, 1985, p. 22, grifos nossos): quando mandaram Drizilda para o Arroio-das-Antas?; 2. “*Roderam-na* – solertes, duvidando, diversas – até ao coaxar da primeira rã” (ROSA, 1985, p. 22, grifos nossos): quando a rodearam?; 3. Poderíamos elencar outros diversos exemplos, que seguem a mesma estruturação temporal-narrativa: “*Falava-se* de uma ternura perfeita” (ROSA, 1985, p. 24, grifos nossos), “*Saía* o enterro” (ROSA, 1985, p. 24, grifos nossos), “Desse tempo para frente. Vigiavam-se as velhas, sem palavras.” (ROSA, 1985, p. 23): “desse tempo para frente” comporta todo o tempo cosmológico, até o momento da consumação universal. Reflitamos, ainda, sobre outro aspecto de “Arroio-das-Antas”, aspecto que de alguma forma expressa simbolicamente a passagem temporal da estória. Atenhamo-nos a estes excertos:

Ela era quase bela; e alongavam-se-lhes os cabelos. *A flor é só flor*. A alegria de Deus anda vestida de amarguras. (ROSA, 1985, p. 22, grifos nossos).

Estranhos culpando-a, soante o costume, e o povo de parentes: fadada ao mal, nefandada. *Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala*. (ROSA, 1985, p. 22, grifos nossos).

De vê-la a borralheirar, doíam-se, passarinho na muda, *flor, que ao fim se fana*. (ROSA, 1985, p. 23, grifos nossos).

Viam-na em *rebrote* – o ardente da vida – que, a tanto, um dia, ao fim, da *haste se quebra*. (ROSA, 1985, p. 24, grifos nossos).

Ela percebeu-o puramente; levantou a beleza do rosto, *reflor*. (ROSA, 1985, p. 25, grifos nossos).

Como foi possível observar no conto “Antiperipléia” a permanência variada da metáfora do “cego”, observemos, agora, as implicações da imagem da flor. Analisemos os cinco excertos supracitados: 1. No primeiro deles, temos, aparentemente, uma comparação quase tautológica. Contudo, se considerarmos o momento da narrativa em que “A flor é só

flor” é colocado, teremos uma compreensão de todo distinta: a comparação é proposta no momento em que Drizilda chega ao Arroio. Ao conjecturarmos que Drizilda – ao ser percebida, pela chegada de sua juventude, num lugarejo de velhos – é nomeada como uma “flor”, o narrador está somente edificando um símbolo genérico para a beleza e para a mocidade. Porém, a própria tautologia do “flor ser só flor”, revela um código, uma outra forma de leitura, para a passagem do tempo (como veremos nos comentários seguintes). A expressão “flor é só flor” aponta para o conhecimento superficial que, no momento inicial de sua chegada ao Arroio-das-Antas, o “povo” do lugarejo possui com relação a Drizilda. A metáfora superficial e genérica aponta para a superficialidade da imagem com que Drizilda é percebida pelos velhos do Arroio; 2. No segundo trecho, por sua vez, sendo a metáfora da flor ainda utilizada com referência a Drizilda, temos, na narrativa, uma outra marcação temporal: o momento do “despetalar” da flor é o mesmo em que a idealização, estabelecida pelo povo do lugarejo em torno Drizilda, é quebrada. Todos culpam a personagem pela morte precoce do marido; 3. O terceiro exemplo expressa as relações entre o momento de sofrimento de Drizilda e o “murchar” (o fanar) da flor; 4. O quarto excerto, talvez o mais interessante entre todos, configura uma imagem indireta da flor, valendo-se do campo semântico reverberado em “broto” e “haste”. Contudo, como marcação temporal, tal trecho expressa uma espécie de revelação, uma temporalização projetada: o “rebrote” refere-se ao “reflorir” futuro de Drizilda, “o quebrar da haste” como símbolo visionário da morte da Avó Edmunda (e, sem dúvida, também como símbolo mais amplo do quebrar das hastes de todas as flores, da morte de toda juventude). 5. O “reflor”, por fim, forma um outro marco temporal, o momento em que Drizilda apaixona-se, por um “Moço”.

Concluamos, enfim: ao “temporalizar” os principais acontecimentos da narrativa a partir das reverberações imagéticas do símbolo genérico da flor, “Arroio-das-Antas” põe em perspectiva a apreensão superficial que, de início, se tem da “flor”. E, com a decifração de tal símbolo e a apreensão do papel que suas variações exercem na segunda estória, reordena a própria forma genérica de delimitação dos marcos temporais. Mas mencionemos, ainda, o aspecto centrípeto-narrativo: a narração apenas tem início para “estoriar” um acontecimento da vida de Drizilda. Os outros personagens, menos que personagens, pairam na estória apenas como a margem necessária para contar-se um dia da vida de Drizilda, daí a constante despersonalização em quase todas as menções (A avó Edmunda só é mencionada no momento

de sua morte, antes fazia apenas parte da massa amorfa das velhas): “homens e mulheres”, “o irmão matara-lhe o marido”, “só restavam velhos, mais as sobejas velhinhas”, “o Moço”.

### 8.3 A VELA AO DIABO

O conto tem início com uma indeterminação que sublinha um sentido “por vir”: “ESSE problema era possível” (ROSA, 1985, p. 26). Descobre-se, posteriormente (em outras revisitações à estória), que o “esse” indeterminado, justaposto à possibilidade de um problema (até então também indeterminado), tem que ver com a chance de Teresinho, protagonista da narrativa, ter acendido uma vela ao diabo. Salientemos, a princípio, algo que, na análise das últimas estórias, só mencionamos ao final de nossas reflexões. O eixo narrativo centrípeto (focado no problema ou na aventura de um único personagem) – que em “Antiperipléia” e em “Arroio-das-Antas” foi determinado por certa “despersonalização” ou “esvaziamento” dos demais personagens – é estabelecido, em “A vela ao diabo”, de outra maneira. Em tal narrativa, o “centro” da estória é formado a partir de uma estrutura tríade: a relação de Teresinho (o centro) com a namorada Zidica e a amiga (ou paixão) Dlena. Teresinho é colocado como eixo (como o “alguém” no fundamento da estória a ser contada) porque é o centro da confusão psicológica em torno do qual circulam o amor da namorada e a mais-que-amizade de Dlena. A vela ao diabo é acesa porque Teresinho, sendo a essência conflituosa dos acontecimentos, não sabe se reza pelo amor de Zidica ou de Dlena: “[...] Dificil – pueris humanos somos – era não olhar nem conhecer o seu Santo. Na hora, sim, pensava em Zidica; vezes, outrossim, pensasse um risquinho em Dlena” (ROSA, 1985, p. 26). Também não sabe Teresinho se fez pedido ao diabo ou ao Santo. Aliás, se pudermos considerar o “Santo” inominado como personagem, dada a expectativa, por parte de Teresinho, da ação da entidade sobre sua vida (“De fato, o Santo não lhe valera” (ROSA, 1985, p. 28)), poderíamos dizer que ele – por falta de nome – concentra em si toda a “indeterminação” presente nos personagens dos contos anteriores.

Há ainda um diferencial em “A vela ao diabo”, com relação a “Antiperipléia” e “Arroio das Antas”. Nos “termos espaciais” do conto, referencia-se um “lugar geográfico”: São Luís, onde Zidica mora e de onde Teresinho espera suas cartas. Contudo, São Luís é determinado como um elemento exterior: “Saiu-se – e tardara – de lá, dela, de vê-la. Voou

para Zidica, a São Luís, em mês se casaram.” (ROSA, 1985, p. 29). Não lhe valendo o santo (inominado) que escondeu, ao herói, seu rosto (“Tornou à igreja, espiou enfim o Santo, data vênha. Mal e nada no escuro viu, santo muda muito de figura” (ROSA, 1985, p. 28)), foi-lhe oportuna a ida a São Luís. Esse “elemento exterior” (São Luís) ao espaço (indeterminado) em que Teresinho reside, não sendo uma tentativa de “geograficação” da estória, representa o mote para a instauração do conflito central de Teresinho: a distância da noiva e a proximidade de Dlena. Passemos, então, a discutir a “temporalização” da narrativa e a concepção de tempo implícita no conto. Concentremo-nos, primeiramente, neste trecho:

Sem pejo ou vacilar, começou, rezando errado o padre-nosso, porém afirmadamente, pio, tiriteso. Entrava nessa fé, como o grande arcanjo Miguel revoa três vezes na Bíblia. Havia-de.

  Ia conseguindo, e reanimava-se; nada pula mais que a esperança. Difícil – pueris humanos somos – era não olhar nem conhecer o seu Santo. Na hora, sim, pensava em Zidica; vezes, outrossim, pensasse um risquinho em Dlena.

  No terceiro dia, retombou, entretanto, coração em farpa de seta, odiando janelas e paredes. (ROSA, 1985, p. 26)

O realce sobre Teresinho ter começado “rezando errado o padre-nosso” é sugestivo sobre a possibilidade de, em vez de rezar ao Santo, ter dialogado com o diabo. Mas atenhamo-nos à caracterização temporal da citação acima colocada. O “começou”, presente no primeiro parágrafo do trecho em questão, instaura uma marcação de tempo não como quem estabelece um sequenciamento de dias ou de horas, mas à maneira de quem fixa o início de um grande evento (para o qual a precisão de dias ou de horas é, supomos, irrelevante). Começou e basta: não importa, para o narrador, sabermos o “quando”. O “ia conseguindo”, por sua vez, marca a continuidade da novena, mas a sentença só é iluminada como uma “sequência direta” do “começou” porque um terceiro termo, “no terceiro dia”, aparece no parágrafo seguinte. Contudo, reflitamos ainda sobre esse “terceiro dia”: tal delimitação traça apenas uma temporalidade microcós mica, a do prosseguimento da novena. O “na hora” e o “vezes”, presentes no segundo parágrafo, demonstram – por outra maneira – a não relevância de uma fixação específica da temporalidade: para o narrador não importa quantas vezes se pensava, durante a reza, em Zidica e em Dlena, mas que Teresinho, confuso, pensava nas duas. Novamente, há um direcionamento narrativo centrípeto: o tempo só faz sentido a partir do acontecimento personalizado da vida de um personagem, o herói. Pois o narrador sustenta: “Tudo, quanto há, é saudade, alternando-se com novidades: diagrama matemático, em calor de laboratório” (ROSA, 1985, p. 28). Essa sentença, não importando se minúscula, obedece

ao mesmo projeto criativo que permeia o todo do *Tutaméia*, reordena o sentido pré-estabelecido de uma ordem temporal unilateral: diz-nos que o tempo é memória (saúde) e imprevisibilidade (novidade). O irônico “diagrama matemático” só poderia ser esquentado no calor de um laboratório de outra ordem, não-cartesiana, do cosmos criado e ordenado por Guimarães Rosa. Por último, vejamos estes trechos:

[...] Quem sabe, cismou, vela e ajoelhar-se, só, não dessem – razoável sendo também uma demão, ajudar com o agir, aliar recursos? *Deus é curvo e lento*. E ocorreu-lhe Dlena. (ROSA, 1985, p. 27, grifos nossos)

Prosseguia na novena – *ao infalir de Deus*, por Santo incógnito; [...] *Reenchia-se a lua, por aqueles dias*. (ROSA, 1985, p. 27, grifos nossos)

Mostrou-lhe as de Zidica, após e pois. Simplórias simples cartinhas, reles ternas. Dlena, aliás, nelas leve notava as gentis faltas de gramáticas. Tinha ela olhos que nem seriam mesmo verdes, caso houvesse nome para outra igual e mais bela cor. Seu parecer provava-se sagaz tática, não há como *Deus, d’ora-em-ora*. (ROSA, 1985, p. 27, grifos nossos)

Observemos como o símbolo “Deus” é usado para propor uma nova ordem para o tempo: 1. No primeiro trecho, quando justapõe a assertiva “Deus é curvo e lento” à “cisma” de Teresinho (sobre a efetividade de suas rezas), o narrador sugere duas perspectivas perceptivas para um acontecimento: a humana, urgente, de Teresinho, que se questiona; a divina, curva e lenta, extraordinária e extraterrena. A imagem de Deus, portanto, é ela mesma uma outra forma de apreensão e percepção temporais; 2. No segundo parágrafo, há uma óbvia marcação não unidirecional dos eventos, a partir da menção temporal cíclica das fases da lua. 3. Por fim, na última passagem, o “não há como Deus, d’ora-em-ora”, relacionando-se com a “sagaz tática” (referente a paciência de Dlena para conquistar Teresinho), recoloca a ideia da paciência divina como imagem de uma outra ordem de temporalização das ações e eventos. A lentidão de Deus está relacionada com a infalibilidade da sua cifra: como nas formas orquestradas de suas revelações, nunca dadas por inteiro, sendo apenas a presença divina dada “d’ora-em-ora”.

#### 8.4 AZO DE ALMIRANTE

Hetério, almirante, o Noé rosiano: eis o centro da quarta estória do *Tutaméia*. O conto narra o acontecimento de uma cheia e do resgate da mulher de Normão. Nas últimas análises,

continuamente apontamos para os personagens que exerceram uma força centrípeta (e também motora) na narrativa. Como veremos no decorrer deste capítulo, a partir do estudo dos outros contos que compõe o concerto cósmico das *Terceiras Estórias*, essa estruturação da enformação narrativa estabelece uma organicidade e uma analogia (a partir da sugestão de uma comunhão de princípios ordenadores poético-criativos). Essas construções repetidas, baseadas num eixo centrípeta, reforçam a ideia de *pars pro toto* que fundamenta a obra: o processo repetido de “individuação narrativa” talvez simbolize, cabidamente, os dois polos complementares que argumentamos existir no *Tutaméia*, a fragmentação-ordenada que aponta para a tentativa nostálgica de ascender as estórias à unidade. Contudo, voltemos ao herói de “Azo do Almirante”. Hetério, à proa da estória (pois resgatou vários sujeitos na enchente), é contraposto à indeterminação “atmosférica” do conto. Nas palavras do próprio narrador, o navegante “Não se pareceu com mais ninguém” (ROSA, 1985, p. 30). Demonstremos, então, as passagens em que a individuação de Hetério é o reverso da amorfização dos “não-personagens” que orbitam a estória:

Na cheia, por chuvas e trombas, desesperara-se o povo, à estraga, em meio ao de repente mar – às águas antepassadas – por cima o Espírito Solto.  
[...] Salvou, quantidade. Voltado porém da socorreria, não achou casa nem corpos das filhas e mulher, jamais, que o rio levara. (ROSA, 1985, p. 30)

[...] Hetério despachou-se para lá, tripulantes ele e os filhos, e outros moços. [...] Hetério – o em posição personificada – o na maior, canoa barcaçosa, a caravela com caveiras.

[...] Descobriria-se, rio acima, uma mulher milagreira jejuadora, a quem os crentes acorriam. Vieram também, para passadores, ele e os seus; todo mundo é, de algum modo, inteligente. Travessavam, com acuração, os peregrinos da santa, aleijados, cegos, doentes de toda loucura e lepra, o rico triste e o próximo precisado. (ROSA, 1985, p. 31)

[...] Hetério, ora, em oferecido tempo, encontrou um Normão, homem apaixonado, na maior imaginação. [...] E esse Normão, propício, queria reaver sua mulher, que o pai guardava, prudente, de refém, na Fazenda do Calcanhar, beiradeã. (ROSA, 1985, p. 32)

Veja-se o apagamento da pessoalidade que reside no “desesperara-se o povo”: como se, numa indeterminação de subjetividades, o “povo” somente existisse para o agigantamento da imagem do desespero. Os sobreviventes, salvos por Hetério, são inominados e não-quantificados. As filhas, os filhos, os moços companheiros e a esposa do almirante figuram como cinzentos componentes, microscópicos, na órbita da “posição personificada” do herói: até a medida do barco de Hetério – o maior – reforça o simbolismo de uma perspectiva narrativa centrípeta. A enumeração dos atravessadores, em forma de substantivos comuns,

salientam o papel de fragmentos de uma imagem maior, que é a aventura do navegador. Mas e o nomeadíssimo Normão? Observemos que, apesar de nomeado, o personagem é mencionado como “UM Normão”, o artigo indefinido salienta a sua quase falta de especificidade, o não aprofundamento de sua personalidade. Falamos em “quase” porque Normão é elemento narrativo necessário ao desfecho grandioso (ou grandiloquente?) do conto (e talvez a marcação, por um nome próprio, esteja em função desse papel que exerce como contribuição para a “exacerbação” da aventura de Hetério). Reflitamos, agora, sobre o espaço/(in)determinação espacial:

LONGE, atrás uma da outra, passaram as mais que meia dúzia de canoas, enchusmadas e em celeuma, ao empuxo de remos, a toda voga. O sol a tombar, o rio brilhando que qual enxada nova, destacavam-se no resplandecer. Iam rumo ao Calcanhar, aonde se preparava alguma desordem. (ROSA, 1985, p. 30)

[...] Sobe e descendo, nessa cabotagem trafegaram até a águas sãofranciscas, ou abocando a outros rios, as canoas mercantes separadas ou juntas, como de estanceio chegaram ao porto de Santo Hipólito e ao Porto-das-Galinhas, abaixo de Traíras, lugares de negócio, no das Velas, de praias amarelas. (ROSA, 1985, p. 32)

O “longe” que inicia o primeiro excerto supracitado estabelece não uma marcação espacial cuja finalidade seja precisar um ponto a partir do qual os “canoeiros” de Hetério partiam, mas oferece uma visualização do espaço como que observado por olhos humanos: como alguém que medisse a distância e o tamanho dos pássaros ao vê-los voarem, num dia claro, em qualquer horizonte. A quantificação indeterminada das canoas complementa tal composição: “as mais que meia dúzia” de embarcações podem sugerir qualquer número (tendendo ao infinito) acima de sete. Portanto, essa forma de “enumeração” não parece ensejar uma determinação precisamente quantificada dos barcos, mas, novamente, a marcação de uma reordenação do olhar para algo mais fundamental: a travessia de Hetério e seus companheiros. O argumento que sustentamos ganha alguma credibilidade quando refletimos sobre a determinação espacial do segundo trecho supracitado. Os lugares nomeados, de fato, fazem parte de um referente objetivo, a geografia de Minas Gerais. Contudo, tais localizações, justapostas aos momentos de “Azo do Almirante” em que a evidência narrativa é dada ao “sobe e descendo” e ao “abocar em outros rios”, esvaziam-se de permanências, estruturam-se como marcações de uma passagem. Só importando a Hetério, em sua obsessão fluvial, ir “ao adiante, assim às águas – outras e outras. No rio nada durava” (ROSA, 1985, p. 31). Cada porto com nome próprio, portanto, é reduzido ao passado do “adiante” que é promessa de outras águas. Por último, atenhamo-nos à forma do tempo na narrativa:

[...] *Durado mais de ano*, versaram aquilo, transpondo gente e carga, de banda para banda. Até cortejos de noivos passam, sob badalquim, até enterros, o bispo em pastoral, troço de soldados. Foi tudo justo. (ROSA, 1985, p. 31, grifos nossos).

Agora, *ao pôr-do-sol*, desciam as canoas – de enfia-a-fino, serenas, horizonteantes, cheias de rude gente à grita, impelidas no reluzente – de longe, soslonge.

*Ainda não.*

*Seguindo-se antes outros atos.* (ROSA, 1985, p. 31, grifos nossos)

Adiante, no travessão do Fervor, itaipava perigosa, a canoa fez rombo. Ainda ele mesmo virou-a então, de boca para baixo, num completamente. Safo, escafedeu-se de espumas, braceante, alcançou o brejo da beira, onde atolado aquietou. *Acharam-no – risonho morto, muito velho, velhaco – a qualidade de sua pessoa.* (ROSA, 1985, p. 33)

A temporalização que subjaz na sentença “durado mais de ano” é simétrica à quantificação, já mencionada, do “mais que meia dúzia”: indeterminada e não especificadora, tende, em número, mais para o infinito que para o ciclo anual. No segundo trecho supracitado, por sua vez, a formalização da passagem do tempo, a partir da colocação do clichê “pôr-do-sol” (que, à sua maneira genérica, é um indeterminante), é contrabalanceada por uma marcação completamente distinta. O “ainda não” e o “segundo-se antes outros atos” estruturam uma atmosfera temporal que reverbera o por vir de um grande acontecimento, relativizam o tempo a partir de um foco que é a subjetivação mesma do tempo: a futura morte de Hetério. Outras composições, presentes na estória, são configuradas de maneira semelhante, como “Eventos vários. Em fatal ano da graça, Hetério sobressaíra, a grande enchente de arrasar no começo de seus caminhos” (ROSA, 1985, p. 30). Continuemos, agora a refletir sobre a citada morte de Hetério. Ferido no momento do sequestro da mulher de Normão, o almirante-herói, sai “vogavante” a navegar sem rumo pelos rios. Veja-se a frase acima sublinhada e que é, também, a última passagem da estória: “Acharam-no – risonho morto, muito velho, velhaco – a qualidade de sua pessoa” (ROSA, 1985, p. 33). Ora, em nenhum momento de “Azo do Almirante” a idade de Hetério é mencionada: nada sabemos de sua juventude ou de sua velhice. Contudo, ao ser salientado o seu estado de envelhecimento no fim do conto, intui-se que – mais que uma caracterização da aparência do personagem – tal passagem busca formalizar uma imagem do “incontabilizável” tempo transcorrido até que encontrassem o corpo de Hetério, nas “lonjuras”, velho como Noé e seus descendentes, velho como as águas antepassadas.

## 8.5 BARRA DA VACA

Assim como em “A vela ao diabo”, o primeiro parágrafo de “Barra da Vaca” evidencia um acontecimento *por vir*, e é marcado, ao mesmo tempo, por uma gramática indeterminante e centralizadora (de maneira análoga ao que já havíamos comentados sobre os títulos anteriores). O amálgama de um grande acontecimento e de um personagem: o protagonista do conto, Jeremoavo. Desta maneira tem início a estória: “SUCEDEU então vir o grande sujeito entrando no lugar, capiau de muito longínquo: tirado à arreata o cavalo raposo, que mancara, apontava de noroeste, pisando o arenoso.” (ROSA, 1985, p. 34, grifos do autor). Debrucemo-nos, por um momento, nessa curta abertura supracitada e percebamos como, num nível supermassivo de concentração simbólica, tal princípio reverbera características fundamentais que já havíamos mencionado sobre os contos anteriores. Primeiro, notemos detalhes tipograficamente marcados na estória: “Sucedeu”, a primeira palavra é colocada em caixa alta (aliás, todas as palavras iniciais e sentenças que iniciam os contos do *Tutaméia* tem início com a caixa alta). No estudo sobre uma obra cujo planejamento tipográfico já teve sua importância demonstrada nos capítulos anteriores (quando discutíamos, por exemplo, a marcação de uma voz autoral indireta por meio do recurso de itálicos), talvez não seja de todo vão conjecturarmos: tal prominência imagética da palavra (termo ou expressão) inicial do conto enfatiza a ruptura de uma origem (que se repete 40 vezes), chama a atenção do leitor para o ponto de fundamento de um acontecimento que, sendo uma “tutaméia” em sua dimensão e extensão matemática, é densificado simbolicamente como uma singularidade. O “sucedeu”, também, é uma indeterminante temporal: marca a emergência do evento não como consecutividade, mas como uma eclosão. Desvia o sentido do “quando sucedeu” para “o que sucedeu”. O espaço, por sua vez, carece de mimetizar uma possível referencialidade, de uma objetividade geográfica: “o muito longínquo”, que delimita sem limitar a distância percorrida por Jeremoavo até chegar na Barra da Vaca, confere uma caracterização e um enigma (por que se deslocou Jeremoavo?) sobre a personalidade do protagonista. O capiau, figura centrípeta e vultosa: entra na estória fantasmagórico e agigantado. Continuemos com nossa análise, seguindo o excerto subsequente ao que comentamos acima:

[...] Seus bigodes ou a rustiquez – roupa parda, botinões de couro de anta, chapéu toda aba – causavam riso e susto. Tomou fôlego, feito burro entesa as orelhas, no avistar um fiapo de povo mas a rua, imponente invenção humana. Tinha vergonha de

frente e de perfil, todo o mundo o viu, devia também de alentar internas desordens no espírito.

Sem jeito para acabar de chegar, se escorou a uma porta, desusado forasteiro. Requeria, pagados, comida e pouso, com frases pálidas, se discerniu por nome Jeremoavo. Mesmo lá era a Domenha, da pensão, o velho deu à aldrava. Desalongou-se, porém, e – de tal sorte que dos lados dobrava em losango as coxas e pernas de gafanhoto – se amoleceu, sem serenar os olhos. (ROSA, 1985, p. 34)

Claramente, o supracitado entalhe do personagem reitera a função centrípeta que exerce no conto. O detalhamento da “rustiquez” de Jeremoavo, por sua vez, parece, num nível mais superficial de apreensão da imagem do protagonista, uma formulação mimética quase caricatural, reforçando (de certa maneira, enganosamente, como mais tarde veremos no aprofundamento analítico que se fará do protagonista) o caráter de tensão extraordinária que o personagem exerce ao entrar na Barra da Vaca. Contudo, atentemos para algumas outras características relevantes no trecho supracitado. Embora tal descrição de Jeremoavo dê-se, numa leitura menos verticalizante, de forma quase esvaziada pela grandiloquência de alguns de seus atributos particularizantes (como, por exemplo, o foco imagético nos bigodes e nas roupas grosseiras) – ou seja, ainda que esse trecho inicial concentre a gravidade da figura de Jeremoavo por meio de uma apresentação de superfície (física ou das vestes) – também é possível perceber o encargo psicológico-centrípeto, já de início, que faz jus ao papel simbólico que o personagem possui na estória. O narrador de “Barra da Vaca”, ao atestar uma possível “desordem interna” (posteriormente desenvolvida no conto), tendo como base a vergonha expressada nas feições e no gestual de Jeremoavo, dá início à diminuição da impressão da constituição evidente e rasa dos atributos do protagonista. Ao bater a aldrava e adentrar na pensão, o herói de grandes botinas também tem amolecido o limiar de sua própria psicologia. O trecho que se segue à entrada de Jeremoavo na propriedade da Domenha é pertinente para a transição do caricatural ao aprofundamento da subjetividade do personagem: o próprio uso do verbo “desalongar”, que poderia apenas simbolizar a posição de “pernas de gafanhoto”, congrega ao gesto de não esticar as pernas (comumente associado ao relaxamento ou à morte, sendo a morte outra maneira de descanso) um corpo que, embora amolecido pelo cansaço, tem sua caracterização direcionada à inquietude de espírito (representada pelos olhos de Jeremoavo). Atenhamo-nos a estes excertos:

Largara para sempre os dele, parentes, traiçoeira família, em sua fazenda, a Dã, na Chapada de Trás, com fel e veemências. Mulher e filhos, tal ditos, contra ele achados em birba de malícias e querendo-o morto, que o odiavam. Sumiu-se de lá, então, em fúria, pensado. Deixara-lhes tudo, a desdém, aos da medonha ingratidão. Só pegara o que vale, saco e dobros do diário, as armas. Saía, ao desafio com o

mundo, carecia mais do afeto de ninguém. Invés. Preferia ser o desconhecido somenos. Quanta tristeza, quanta velhacaria...

[...] Se estarreceu a Barra da Vaca, fria, ficada sem conselho. Somente alto e forte, seria um Jerê, par de Antônio Dó, homem de peleja. Encolhido modorroso, agora, mas desfadigado podendo se desmarcar, em qualquer repelo, tufava. Se'o Vanvães disse a Seo Astórgio, que a São Abril, que a Siô Cordeiro, que a Seu Cipuca: – “*Que fazer?!*” – nessas novas ocasiões. Se assentou que, por ora, mais o honrassem. (ROSA, 1985, pp. 34-35)

Os parágrafos supracitados representam dois momentos interessantes e fundamentais para a verticalização da função central que Jeremoavo exerce no enredo. O primeiro deles, em semelhança com o que já havíamos comentado sobre os contos anteriores, tem que ver com a despersonalização imagética – e também nominal – que os personagens (menos que personagens) mencionados na estória representam: o caráter orbital que encerram – esvaziados como substantivos comuns (“parentes”, “família”) – os enformam como meros impulsionadores de dramas psicológicos e das ações do herói da narrativa. Os filhos e a mulher, inominados e traiçoeiros, são os motivos basilares para o deslocamento e o conflito emocional de Jeremoavo, não mencionados posteriormente com outro dever ou desenvolvimento narrativo. O segundo trecho, por sua vez, colocando Jeremoavo no centro do lugarejo da estória, tem início com a justaposição do verbo “estarrecer” à amorfização de subjetividades presente no substantivo próprio (pretenso abarcador de todos os moradores) “Barra da Vaca”. Contudo, sejamos mais cuidadosos com este parágrafo. Observemos que, logo após a uniformização da “Barra da Vaca” pelo estarrecimento generalizado da população (Barra da Vaca que, em tal passagem, figura proporção de “quase personagem” da estória), temos a citação de sujeitos (moradores do lugarejo) a partir de nomes próprios: “Se'o Vanvães disse a Seo Astórgio, que a São Abril, que Siô Cordeiro, que a Seu Cipuca: – “*Que fazer?!*” – nessas novas ocasiões”. Ainda que o caráter “amorfo” de uma homogênea e estarrecida Barra da Vaca seja amenizado pela particularização encerrada na nomeação de personagens, vejamos que o trecho imediatamente supracitado faz uso de nomes próprios para a construção de uma imagem maior, sob a qual Vanvães, Astórgio, Abril, Cordeiro e Cipuca subjazem: a de um “telefone-sem-fio”, cuja função é a de reafirmar o caráter extraordinário da personalidade do agora velho Jeremoavo, ao concordarem, resignados, em honrar o antigo jagunço. Continuemos:

Reportou-lhe mais a gente velha da terra, seus bons diabos, vendo como as coisas se davam. Era o danado jagunço: por sua fortíssima opinião e recatado rancor, ensimesmado, sobrolhoso, sozinho sem horas a remedir o arraial, caminhando com grandes passos. Não aluía dali, porque patrulho espião, que esperava bando de

outros, para estrepolirem. Parecia até às vezes homem bom, sério por simpatia com integridades. Mas de não se fiar. Em-adido que no repente podia correr às armas, doidarro.

[...] Permanecia e ameaçava. Mais o obsequiavam, os do lugar, o tom geral, em sua espaçada precisão. Se admiravam: eles e ele – na calada consciência. Sendo que já para uns era por igual o velho da galhofa. Andava pé diante pé, como as antas andam. Os meninos tinham medo e vontade de bulir com ele.

E aquela aldeiazinha produziu uma ideia. (ROSA, 1985, p. 36)

Com os excertos supracitados, é possível observamos algo semelhante ao que já comentamos sobre a passagem da “Barra da Vaca estarecida”. Também nesses trechos encontramos a formalização de um eixo centrípeto que amorfiza os componentes que o circundam: a simples “gente velha da terra” é justaposta à velhice ameaçadora do jagunço velho, “sobrolhudo”, facínora em potencial (ou em retirada?). Contudo, há ainda uma outra complexificação sobre a personalidade de Jeremoavo. A aldeia, enfrentando uma presença extraordinária, transfigura em enigma as noções de “bom” ou “mau” atribuídas ao herói: Jeremoavo parecia “às vezes até homem bom”, sua forma de andar é comparada com a de uma anta (animal pacato), “os meninos tinham medo e vontade de bulir com ele”. Jeremoavo traz consigo um centro de estranhamento e enigma para a quase uniforme Barra da Vaca, desestabiliza uma ordem. A metáfora de um “tom geral” para definir “os do lugar”, presente no segundo parágrafo da citação acima, é de extremo cabimento para o que estamos a argumentar. Prestemos atenção ainda a um último detalhe, à sentença “aquela aldeiazinha produziu uma ideia”, refletindo sobre ela a partir do cotejo com um outro trecho do conto:

Lhe acudiram, que alquebreirado tonteava, decerto pela cólica dos viajantes. Isso lhes dava longa matéria. Senoitava. Era ali ribanceiro arraial de nem quinhentas almas, suas pequenas casas com os quintais de fundo e onde o rio é incontestável: um porto de canoas, Barra da Vaca, sobre o Urucuia. (ROSA, 1985, p. 34)

O trecho supracitado aparece em um dos momentos iniciais da estória, quando Jeremoavo chega na Barra da Vaca. Já havíamos comentado que a amorfização dos caracteres que compõem a Barra transfigura-se em um quase-personagem, a partir dessa mesma tendência à uniformização dos componentes do lugarejo. Em um primeiro instante, imediato à chegada de Jeremoavo à aldeia, a imagem de “indeterminação subjetiva” é criada a partir de uma caracterização simplória do lugar, as personalidades são ignoradas em função da imagem lodosa de um “arraial de nem quinhentas almas”, com suas “pequenas casas” cujo plano de fundo é a grandeza de um rio. No trecho posterior (na ordem do conto e não na da nossa análise), quase ao final da estória, a aldeiazinha – ainda amorfa, composta por subjetividades

desconhecidas e por sujeitos indeterminados – ganha em poder de ação narrativa o que perdeu em “pessoalidade”: não-subjetivada primeiro, sua “despersonalização” é antropomorfizada. A ideia que a Barra da Vaca produziu foi a de expulsar o jagunço Jeremoavo, como se a vida do lugarejo ganhasse em espírito após a revigorante, porque extraordinária, presença do jagunço velho. Por fim, continuando o desenvolvimento do nosso raciocínio, poderíamos destacar que o eixo psicológico-verticalizante, simbolizado por Jeremoavo e pelos personagens que o circundam (representados pela composição unitiva da Barra da Vaca), pode ser vislumbrado com esta passagem: “Melhorou, perguntando pelo cavalo. Se perturbava, pelo já ou pelo depois, no mal-ficares. Suspirava, por forma breve. Domenha segurava a lamparina – para ver-lhe os olhos raiados de vermelho – a cara na dele quase encostada.” (ROSA, 1985, p. 35).

Assim como a luz lançada por Domenha (Domenha essa que, mesmo nomeada, exerce um papel narrativo *em função* da chegada e permanência de Jeremoavo no lugarejo, ou seja, o de servi-lhe na pensão) todos os micro-acontecimentos e os personagens (horizontais) – cujos conflitos só são dimensionados a partir da aglutinação que representam em função da Barra da Vaca – estão presentes na estória como iluminadores da profunda crise interior de Jeremoavo. Sofrimento metafóricamente representado nos olhos do jagunço, a centralidade que exerce na narrativa é substanciada também pela veemência da solidão do protagonista: “Desterrado, desfamizado – só com a alta tristeza, nos confins da ideia – lenta como uma fogueira” (ROSA, 1985, p. 37). Não à toa o exílio de Jeremoavo reverbera a imagem do Jeremias bíblico (e notemos como a sonoridade de “Jeremoavo” assemelha-se com o nome Jeremias no hebraico, “Yirmeyahu”): ambos “desfamizados”<sup>62</sup>. Veremos, mais adiante, como tal característica (a de um herói centrado em seu próprio exílio) é fundamental para a construção de um espaço indeterminado ou “extra-ordenado” em “Barra da Vaca”. Por enquanto, discutamos as marcações temporais no conto:

---

62 Como é sabido, o tema do exílio é parte fundamental do *Livro de Jeremias* (vide a profecia da queda de Judá ou a “A carta aos exilados” (JEREMIAS, 29 (1-24)). Jeremias, após a tomada de Jerusalém por Nabucodonosor e o exílio dos judeus para a Babilônia, é libertado do exílio. Um comandante da guarda de Nabucodonosor diz para Jeremias, de acordo com a Bíblia de Jerusalém. “Podes voltar para junto de Godolias, filho de Aicam, filho de Safã, que o rei da Babilônia nomeou governador das cidades de Judá, e ficar com ele no meio do povo, ou então podes ir para qualquer lugar que te pareça bom”. Depois de dar-lhe víveres e um presente, o comandante da guarda despediu-o. Jeremias foi então para Masfa, onde estava Godolias, filho de Aicam, e permaneceu com ele, entre o povo que ficara na terra.” (JEREMIAS 40 (5-6)). Ainda no *Livro de Jeremias*, Iahweh interdita a procriação do profeta: “A palavra de Iahweh me foi dirigida nestes termos: Não tomes para ti mulher e não tenhas filhos e filhas neste lugar. Porque assim disse Iahweh a respeito dos filhos e das filhas que nascerão neste lugar, e a respeito de suas mães que os conceberão e a respeito de seus pais que os gerarão nesta terra. Eles morrerão de doenças mortais, não serão lamentados nem enterrados; servirão de esterco sobre o solo. Perecerão pela espada e pela fome, e seus cadáveres serão alimento para as aves do céu e para os animais selvagens.” (JEREMIAS 16 (1-4)).

*Doente e por seguintes dias*, rogava pragas das brenhas, numa candura de delírio de com ele apiedarem-se, seria febre malignada. Tratavam-no, e por caridade pura, a que satisfaz e ocupa. Não que desvalido: com rolo de dinheiro e o revólver de cano de palmo. Representado homem de bem e posses, quando por mais não fora, e a ele razão era devida. Se'o Vanvães disse, determinou. Visitavam-no.

Melhorou, perguntando pelo cavalo. *Se perturbava, pelo já e pelo depois, nos mal-ficares*. Suspirava, por forma breve. Domenha segurava a lamparina – para ver-lhe os olhos raiados de vermelho – a cara na dele quase encostada.

*O tempo era todo igual, como a carne do boi que a gente come*. Sem donde se saber, teve-se aí sobre ele a notícia. Era brabo jagunço! Um famoso, perigoso. Alguém disse. (ROSA, 1985, p. 35, grifos nossos).

Havíamos comentado, nas análises dos contos anteriores, sobre a presença reiterada de uma indeterminação temporal ou de uma marcação do tempo narrativo centralizada no acontecimento interno do conto, ou seja, as estórias do *Tutaméia* não mimetizam a temporalização de seus movimentos ficcionais a partir da referenciação a uma necessária consecutividade positiva de seus eventos ou a um tempo “calendarizado”. Há, em outras passagens de “Barra da Vaca”, indeterminações temporais, como a sinalização da chegada de Jeremoavo no lugarejo (“*Sucedeu vir o grande sujeito entrando no lugar*” (ROSA, 1985, p. 34, grifos nossos) ou da fuga do herói para longe de sua família (“*Sumiu-se de lá, então, em fúria, pensado*” (ROSA, 1985, p. 35): quando aconteceram tais eventos (as duas ações centrais para os propósitos do enredo do conto)? Novamente, retornamos à ideia que trabalhamos nas sessões anteriores: para Guimarães Rosa, a partir do que é possível observar com nossas reflexões em torno das *Terceiras Estórias*, um acontecimento não importa pela sua colocação em uma escala de tempo estabelecida *a priori*, mas pelo que carrega como símbolo de uma ocorrência extraordinária. Contudo, voltemos nossa atenção à citação acima colocada: 1. No primeiro parágrafo (“Doente e por seguintes dias”), a passagem do tempo é subjetivada a partir da doença do protagonista, não importando por quanto tempo ficou doente, *mas que ficou doente*. A adição do “seguintes dias”, como ênfase no prolongamento da enfermidade, funciona como uma espécie de hipérbole do padecimento de Jeremoavo, perdendo em força de representação temporal; 2. No segundo parágrafo, por sua vez, observamos uma não linearização do tempo, a partir da memória e da projeção do herói (“Se perturbava, pelo já e pelo depois”): o tempo, dimensionado pela centralidade subjetiva do drama de Jeremoavo, oscila em torno do grande acontecimento da estória, da chegada do velho jagunço na Barra da Vaca; 3. No terceiro parágrafo, por sua vez, temos uma reflexão nominal e uma metáfora sobre o tempo (“O tempo era todo igual, como a carne de boi que a gente come”): a princípio

e de maneira mais superficial, tal sentença funciona como imagem da pacatez da Barra da Vaca, sua atmosfera lódica. Contudo, se atentarmos com mais calma para essa composição simbólica, perguntaríamos e problematizaríamos, quase perplexos: de qual tipo de carne falamos o narrador? Ora, com isso somente pretendemos enfatizar uma outra indeterminação temporal, tal como apreendido no excerto em questão: sabemos que há variados tipos de carne e que, mesmo pertencentes a um só boi, ocorrem distinções típicas na carne se consideramos de que parta da anatomia bovina o excerto foi retirado. Em outras palavras: a comparação da “carne do boi que a gente come” com um “tempo todo igual” enceta uma propositada contradição ou indetermina o tempo a partir de uma concepção muito particular, fazendo referência a um tipo de carne cujo conhecimento escapa ao leitor? Acreditamos nas duas possibilidades. Prossigamos:

Jeremoavo em fato rondava o povoado, *por esse enquanto*. *Adiante, ou para trás – o rio faz muito lures* – sentia o bafo da solidão. Não se animava a traçar do bordão e a reto ir embora, mas esbarrava, como se para melhorar fortuna ou querer achegos do mundo, e quebrava a ordem das desordens. Ora se descarnava, se afrontava disso, por decisão de homem, resolvido às redobradas. Vir a vez, ia, seguio; não se deve parar em meio de tristeza. Na família não pensava, nem para condená-los de mal. - “*Aqui é quase alegre...*” – no portal Domenha dizia.

Torceu mais o espírito. *Viu. Ali era o tempo, em trechos, entre a cruz e a cantação, e contemplar vivas águas, vagaroso o rio corre com gosto de terra. Não o podia atravessar?* – *no amarasmeio, encabruado, fazendo o já feito*. (ROSA, 1985, p. 36, grifos nossos)

Com o desenrolar de nossa análise, veremos que se configura, em “Barra da Vaca”, uma correlação fundamental entre as relações do espaço e do tempo, dimensionados pela figura de Jeremoavo, a partir dos significados de permanência e passagem que reverberam na estória. Podemos, no entanto, começar a vislumbrar tais relações como prelúdios do que refletiremos e demonstraremos um pouco mais adiante. Observemos algumas características da citação acima colocada: 1. O “por esse enquanto” presente no primeiro parágrafo, enquanto marcação temporal, indetermina o tempo da permanência de Jeremoavo no lugarejo, mas revela – em forma de projeção – um evento de deslocamento por vir: é, portanto, o símbolo de um “agora” vivenciado pelo herói e de um “depois” projetado e já decretado. Tal expressão simboliza os eventos narrativos, se os apreendemos diagramaticamente, na forma de um arco e não como uma reta; 2. Ainda no primeiro parágrafo, o trecho que sucede o “por esse enquanto” (“Adiante, ou para trás – o rio faz muito lures”), sendo mais superficialmente uma expressão do caminhar inquieto (o “rondar” presente na primeira sentença) de Jeremoavo pelo

lugarejo, se justaposto a “o rio faz muito luaires”, insere uma variação (adiante ou para trás) na constância do rio. Ou melhor dizendo: o rio é, ele mesmo, um movimento constante. Jeremoavo, quase um rio, permanece na Barra da Vaca (por um tempo que não sabemos) salientando o seu não pertencimento; 2. No segundo parágrafo, por sua vez, quando relacionamos “Ali era o tempo” com a caracterização do rio que comentamos anteriormente e com a que se segue, “vagaroso o rio corre com gosto de terra”, o caráter da lentidão do rio, associado à lentidão da passagem do tempo que é vinculada ao drama vivido por Jeremoavo, projeta não um sentido para a descrição *per si* do rio. Ao contrário, sugere que – por proximidade ou por transposição – o tempo do sofrimento interno vivido pelo herói é ampliado e arrastado; 3. O trecho final, “Não o podia atravessar? – no amarasmeio, encabruado, fazendo o já feito”, realçando a passagem de Jeremoavo para o outro lado do rio ao fim do conto, de novo sugere um tempo futuro já projetado no presente, como o cumprimento de uma profecia. É claro que temos em conta o fato da onisciência narrativa da estória, mas vejamos que a frase “fazendo o já feito” – mais que uma onisciência – insinua a presença de uma intuição em Jeremoavo (“Não o podia atravessar?”) que é a antecipação sensitiva do que será cumprido no final do conto. Portanto, a determinação futura do tempo a partir do presente não se dá como um encadeamento de eventos sequentes e consequentes (vejamos que, no trecho comentado, tal encadeamento não existe), mas como a efetividade rítmica e não-racionalizada do destino.

Discutamos, por fim, a configuração do espaço em “Barra da Vaca”. Começamos citando alguns trechos comentados, anteriormente, com propósitos diferente (adicionando a eles outros excertos):

[...] Era ali ribanceiro arraial de nem quinhentas almas, suas pequenas casas com quintais de fundo e onde o rio é incontestável: um porto de canoas, Barra da Vaca, sobre o Uruçuia.

Jeremoavo, pois quem. Em aflito caminho para nenhuma parte, aquele logradouro dregava-se-lhe mal e tarde, as pernas lhe doendo nervosas, a cabeça em vendaval, as ideias sacundindo-o como vômitos. Ia fazer ali pouca parada.

[...] Jeremoavo sarara, fraco, pesava os pecados males, restado o ganho de nada querer, um viver fora de engano. Não podia abreviar com a saída, tinha de ir ficando naquele lugar, até às segundas ou terceiras nuvens. (ROSA, 1985, pp. 34-35)

Havíamos comentado sobre a reiterativa presença de uma indeterminação referencial na textura mimética do espaço literário no *Tutaméia*. Em outra passagem do conto, podemos perceber a denominação de um lugar – a fazenda de Jeremoavo – como “Chapada de Trás”, nomeação que, sendo ou não referencial, já nos parece extremamente sugestível: “Chapada

que fica atrás de onde?”. Contudo, atentemos para o primeiro parágrafo supracitado, e para o nome “Barra da Vaca”. De fato, como sabemos, o rio Urucuia existe, a Barra da Vaca não é uma invenção rosiana: é o nome antigo do município mineiro Arinos. Aliás, o lugar recebeu esse nome pelo fato de, nele, muitas vacas terem atolado<sup>63</sup>. Vejamos, então, como tais informações são pertinentes para a análise de tal estória: 1. O primeiro ponto que gostaríamos de salientar tem que ver com uma polarização simbólica concretizada no conto. Vejamos que, no segundo parágrafo da citação acima colocada, Jeremoavo representa o elemento contraditório à terra dos atolados: dragado (“dregava”, seja, talvez, uma variação de dragar?) pela recepção do povo da Barra da Vaca, “em aflito caminho para nenhuma parte”, o herói da história representa o extremo movente (o rio) à pacatez quase imóvel do “arraial de nem quinhentas almas”; 2. No terceiro e último parágrafo, Jeremoavo – doente – permanece no lugar (até as segundas ou terceiras nuvens, um ótimo exemplo de uma outra ordenação temporal, indeterminante ou poeticamente cifrada, do *Tutaméia*): como se, indiretamente, a Barra exercesse uma força gravitacional elevada em Jeremoavo, a mesma que fazia suas vacas atolarem. Tal permanência do herói no arraial é, como sabemos, anulada ao fim do conto, quando a “aldeianhazinha” decide expulsar o velho jagunço do lugar. Mas o que nos parece interessante notar tem que ver, ainda, com a relação entre o sujeito que não permanece em canto algum (já havíamos mencionado a característica do exilado em Jeremoavo) – e que é expulso da Barra da Vaca – com um lugar que, simbolicamente, é a expressão mesma de uma permanência forçada. Prossigamos:

De pescaria, à rede, furupa, a festa, assaz cachaças, com honra o chamaram, enganaram-lhe o juízo. Jeremoavo, vai, foi. O rio era um sol de paraíso. Tão certo. Tão bêbado, depois, logo do outro lado o deixaram, debaixo de sombra. Tinham passado também, quietíssimo, o cavalo raposo.

[...] Lá, os homens todos, até ao de dentro armados, três dias vigiaram, em cerca e trincheira. Voltasse, e não seria ele mais o confuso hóspede, mas um diabo esperado, o matavam. Veio não. Dispersou-se o povo, pacífico. Se riam, uns dos outros, do medo geral do graúdo estúrdio Jeremoavo. Do qual ou da Domenha caçoavam. Tinham graça e saudades dele.

*Deu seca na minha vida  
e os amores me deixaram  
tão solto no cativoiro.*

Das CANTIGAS DE SERÃO DE  
JOÃO BARANDÃO.

(ROSA, 1985, p. 37)

---

63 CÂMARA MUNICIPAL DE ARINOS: INSTITUCIONAL. Arinos: 01 de Out. de 2020. Disponível em <<http://camaraarinos.mg.gov.br/institucional/>> Acesso em: 01 de Out. De 2020.

Jeremoavo, meio graça, meio diabo, os dois lados do extraordinário: um acontecimento desestabilizador, como um anti-tédio concedido divinamente ao marasmo do arraial da Barra da Vaca (que sente saudade do velho jagunço como o jagunço sente do lugarejo (“Saudade maior eram: a Barra, o rio, o lugar, a gente” (ROSA, 1985, p. 37)), ou o elemento caótico, o “confuso hóspede”, o diabo-redemunho? É possível notar, sobre o segundo parágrafo supracitado, que apesar do medo suscitado pela presença de Jeremoavo, a afeição direcionado ao protagonista foi veemente. A expulsão e a travessia do herói para o outro lado da aldeia enfatizam a imagem da incompatibilidade de Jeremoavo com a uniformidade da ordem já assentada da Barra da Vaca. A aceitação resignada, pelo jagunço, de sua expulsão, enfatiza a sua inerente inadequação. Ao acordar do outro lado do rio, depois de uma bebedeira induzida pelo povo do lugarejo, Jeremoavo – nas palavras do narrador – ruminou: “[...] Entendeu, pelo que antes; palpou a barba, de incontido brio. Não podia torcer o passo.” (ROSA, 1985, p. 37). Não questionemos a não-indeterminação do referente “Barra da Vaca” (ainda que, indeterminando seus traços específicos, João Guimarães Rosa enfatize apenas o seu fundamental aspecto de atoleiro, em uma espécie de “essencialização supra-referencial”). Contudo, Jeremoavo – como Hetério (de “Azo do Almirante”) – em seu não-pertencimento elementar, transforma um referente geográfico em uma inescapável passagem, em um ponto que antecede o seu próximo exílio. Como na *Cantiga de Serão*, presente no final do conto, o cativo de Jeremoavo é estar à deriva, e – suspeitamos – perpetuamente sozinho.

## 8.6 COMO ATACA A SUCURI

Os momentos iniciais de “Como ataca a sucuri”, seus primeiros parágrafos, são exemplares de uma gramática poético-criativa presente reiteradamente nas estórias do *Tutaméia*, das que já comentamos e das que ainda comentaremos. Em tal estória, Drepes (homem cuja atmosfera de sua personalidade cria ares de um sujeito perigoso) tem como principal questionamento existencial a curiosidade sobre a forma em que a cobra sucuri ataca e mata as pessoas (veremos, mais adiante, que tal indagação não é simplória – enquanto ensejo e mote narrativo – como parece ser em um primeiro momento). O conto principia com estas palavras: “O HOMEM queria ir pescar? Pajão então levava-o ao certo lugar, poço bom, fundo, pesqueiro. O resto, virava com Deus... Inda que penoso o caminhar, dava gosto guiar

um excomungado, assim, hum, a mais distante, no fechado da brenha” (ROSA, 1985, p. 38). O “homem” que abre a estória a ser contada, e tal evidência torna-se uma antevisão da figura centrípeta de “Como ataca a sucuri”, já é apresentado como o fator determinante para a locomoção de Pajão, que exerce função de condutor e hospedeiro (semelhante à Domenha). O questionamento levantado sobre a vontade de tal homem (ainda não apresentado) coloca-nos como que no meio de um acontecimento incontrolável e inadiável, sugere-nos que essa “força ansiosa” será o eixo narrativo que dimensionará todos os movimentos simbólicos que o circundam. Observemos, agora, a formulação caracterizadora, supracitada, do local-espço para o qual Pajão conduz Drepes: mais do que detalhadores – “certo lugar, poço bom, fundo, pesqueiro”, “no fechado da brenha” –, tais “retratos” do “certo lugar”, claramente indeterminados, funcionam como descrição de um ambiente cujo o “fechado” ou “indefinido” da brenha torna-se alicerce para o conflito central da estória (conflito a ser comentado nos momentos seguintes deste estudo). Vejamos, primeiro, os trechos subsequentes ao acima colocado:

*E aquele nem estranhava o sujo brejão, marimbu de obrar medo. Sozinho chegara, na véspera, a cavalo, puxado à-destra o burro cargueiro; tinha ror de canastras e caixas, disparate de trens, quilos de dinheiro, quem sabe, até ouro. Falava que seus camaradas também ainda vinham vir? Quê! Sem companheiro nenhum, parava era todo perdido, cá, nas santas lonjuras, fora de termo.*

Aqui, Pajão agora o largava, ao pé do poço oculto, quieto, conforme ele influído mesmo pedira. Ife! Pescasse. *Entendia o mundo de mato, usos, estes ribeirões de águas cinzentas?*

Drepes entendia, porém. Deixou passar tempo, não à beira, mas cauto encostado em árvore. Deu tiro para o alto, ao acaso. E escutou resposta: o ronco, quase gemer, que nem surdo berro de gado. Ah, seu aleijado hospedeiro tivera manha e motivo, para o sorriso com caretas! Sim – serpente gigante ali se estava, saída de sob a água, sob folhas. Drepes ia esperar, trepando à árvore, havia a ver. (ROSA, 1985, p. 38, grifos nossos)

Analisemos as passagens acima citadas: 1. De início, a adjetivação do lugar indeterminado da estória – aonde Pajão levará Drepes – sugere, simbolicamente, a ligação entre as brenhas do espaço e do caráter esquivo e sombrio do “caçador de sucurs de circunstância”: ao esclarecer o não estranhamento de Drepes (“e aquele nem estranhava”) com o marimbu, enceta algum tipo de pertencimento ou frequência do protagonista com o ambiente escuro e lodoso, confirmados com as sentenças que encontramos no segundo e no terceiro parágrafos, “Drepes entendia, porém” do “mundo do mato”. Em outras palavras, a relação espaço-Drepes principia, indiretamente, a caracterização sombria que, mais tarde,

gerará o tom de alerta e ameaça que permeia toda a estória (como se exige do corpo atenção defensiva em meio as trevas); 2. Ainda no mesmo excerto, sinaliza-se o momento da chegada de Drepes ao lugarejo sem nome, acontecido “na véspera”. De maneira mais superficial, poderíamos atribuir o “na véspera” ao dia que antecede a estória contada, mas nos valendo da correlação que “Como ataca a sucuri” estabelece com as demais narrativas do *Tutaméia*, compreendemos, aqui, o “na véspera” como outra forma de indeterminação temporal: numa tentativa de atemporalização dos acontecimentos, o “na véspera” (e lembremos que todo dia será uma véspera até que o tempo colapse sobre si mesmo) é esvaziado como mera abstração, cuja serventia está encerrada apenas na organização interna dos eventos da estória, não importando exatamente *quando* tais eventos aconteceram, mas *que* aconteceram. Em outros momentos do conto, a passagem do tempo é marcada de maneira semelhante: “À *noitinha*, um dos filhos do Pajão o veio buscar.” (ROSA, 1985, p. 38, grifos nossos), “Saiu, aventado, *no outro dia*, para o dormido poço do marimbu, hum, com receio nenhum, seguro de tudo” (ROSA, 1985, p. 39, grifos nossos); 3. A aura de estranheza, que comentamos anteriormente sobre o par Drespes-brenha, é consolidada com a conjectura (semelhante à tensão que Jeremoavo criou ao entrar na Barra da Vaca) de que à chegada de Drepes se seguiriam a dos seus “camaradas”, possíveis comparsas/capangas. Sobre essa mesma passagem (e sobre outra semelhança com o nosso já discutido Jeremoavo), o protagonista é tido como perdido, e a indeterminação do lugar em que chega, “as santas lonjuras”, é de alguma maneira justificada pela falta de interesse na permanência: sobretudo, o que importa a Drepes é o enfrentamento (em ambos sentidos de “conhecimento” e “confronto”) com a sucuri. Prossigamos:

À *noitinha*, um dos filhos de Pajão o veio buscar; taciturno, bronco, só matéria e eventual maldade. – “*De que jeito é que sucuri pega capivara?*” – Drepes indagou, curioso, irônico. O moço nem sacudiu a cabeça, dado um hã, mastigado o nome do pai.

Na casa, que fedia a couros podres, à boca da floresta, Pajão caranguejava. – “*Sucruiú? Aqui nunca divulguei...*” – e em roda tornava a coxear, torto, estragando muito espaço. Armou o candeeiro, sem fitar Drepes; seu ódio se derramava pelos cantos.

“*Ela morde a presa, mas fica com o rabo enganchado, num pau? Se aquela corre, larga-lhe trela, estirada, afinada, depois repuxa e mata, tomando-lhe o fôlego das ventas?*” Drepes insistia.

Pajão, de boca retorcida: – “*O senhor está dizendo.*”

O candeeiro era para Drepes, no apertado quarto, sua fortaleza. – “*Você já viu sucuri?!*” Acolá, no escuro, os do Pajão, a família não se movesse. (ROSA, 1985, pp. 38-39)

Ao atentarmos para os diálogos e o ódio sentido por Pajão, torna-se inadiável discutirmos se é válida nossa defesa sobre o eixo narrativo centrípeto, dessa estória, ser figurado pelo personagem Drepes. Com a citação supracitada, podemos perceber que, embora Pajão possua algum nível de verticalização psicológica (ao contrário de sua família, que se presentifica apenas como extensões nominais dele mesmo, como nas despersonalizações presentes em sentenças como “um dos filhos do Pajão” e “a família não se movesse”), a raiva e as respostas que direciona a Drepes (as pretensas dimensões subjetivantes para a concretização da sua *persona*) são menos traços distintivos de uma tentativa mimética de “aprofundamento” do personagem do que movimentos de resposta às provocações levantadas pelo caráter duvidoso do caçador de sucuri. E eis que chegamos ao ponto fundamental para o apontamento da qualidade que torna Drepes um centro de gravidade narrativa: o seu particular atributo de provocador. Vejamos o que demonstram os diálogos acima citados: 1. Primeiro, tenhamos como base a associação do caráter irônico, no primeiro parágrafo, relacionado ao questionamento “De que jeito é que sucuri pega capivara?”, feito ao filho de Pajão; 2. A resposta de Pajão (“*Sucruiú? Aqui nunca divulguei...*”), por sua vez, recebe o tom de ódio (que “se derramava pelos cantos”); 3. A pergunta subsequente de Drepes (“Ela morde a presa, mas fica com o rabo enganchado, num pau? Se aquela corre, larga-lhe trela, estirada, afinada, depois repuxa e mata, tomando-lhe o fôlego das ventas?”), que, em si mesma, contém a própria resposta, é rebatida pela sentença de Pajão “O senhor está dizendo”, o que implica em duas complexificações da personalidade de Drepes e da reação a reboque do condutor das brenhas: a primeira delas tem que ver com o detalhamento do ataque da sucuri por parte de Drepes, podendo ser apreendido como imagem fantasiosa que, na gana de encontrá-la, o caçador-curioso criou sobre a cobra; a segunda, por sua vez, concerne às reverberações semânticas da resposta de Pajão, implicando – ao mesmo tempo – uma posição de dúvida e de apreensão resignada ante o caráter nebuloso do protagonista. E de que forma esta “tensão duvidosa” pode ser justificada? Concentremo-nos, por um momento, no último parágrafo do trecho supracitado. Já havíamos mencionado a aflição, presente em “Como ataca a sucuri”, causada pela chegada de Drepes na casa de Pajão. A concessão da lamparina a Drepes e a permanência imóvel da família de Pajão no escuro reforça uma imagem de apreensão, como se – parados e com seus olhos centrados na claridade que ilumina a obsessão do protagonista – esperassem por um possível ataque do excomungado. O que Drepes fala, como a coordenada indeterminante que soa da localização “boca da floresta”, está sobre o limiar do

dito e do não dito, entre o que diz sobre si mesmo ao caracterizar a sucuri e o que fala, realmente, sobre a cobra:

O terrível homem cidadão, azougado da cabeça, xê, pensando ferros e vermelhos. Não deixava mão da carabina e revólver, por entre o engenho de suas trenheiras malditas. A ele a gente tinha de responder, ver ensinar o que vige no desmando, nhão, as outras coisas da natureza. E não é que um repisa, e crê, é o que ouve contar, em vez do verdadeiro avistado?

– “*De jeito nenhum. Não pode se esticar afinada, ela tem espinha também... Adonde! Quebra osso nenhum, do bicho que come. Pega boi não, só pato, veado, paca...*” – a gente emendava.

– “*Pega homem!?*” Desaforo. E o cujo, é, botava para rodar os carretéis daquele cego relógio. (ROSA, 1985, p. 39).

O primeiro parágrafo, entre os acima colocados, é exemplar do que havíamos comentado anteriormente, sobre a suspeita que a família de Pajão tem em torno de Drepes (pois ele estava, conjectura-se, “pensando ferros e vermelhos”, e sempre armado), sobre as respostas ao questionamento do protagonista serem retornos resignados (“a ele a gente *tinha* de responder”) e, por fim, também sobre a imagem fabulatória que o homem, obsessivo pela cobra, cria hiperbolicamente sobre a sucuri (“e não é que um repisa, e crê, é o que ouve contar, em vez do verdadeiro avistado?”). O diálogo subsequente no qual Drepes, em resposta à descrição da cobra por Pajão, questiona se a sucuri ataca humanos (“Pega homem?!”), justaposto à caracterização tonal de “desaforo”, cria – novamente – um sentido duplo: estaria Drepes referindo-se, de maneira oblíqua e enviesada, a um possível ataque que planeja contra a família de Pajão ou apenas curioso para saber sobre o comportamento da cobra? Dessa maneira, a obsessão de Drepes pela sucuri é como o reflexo de um traço fundamental de sua própria maneira de agir. Drepes está apreensivo sobre o assalto da sucuri como a família Pajão teme a investida do próprio Drepes:

Saía, aventado, no outro dia, para o dormido poço do marimbu, com receio nenhum, seguro de tudo. Sozinho, xê. Delatava a ele o caminho uma caixeta redonda, que tinha, boceta de herege. Zanzava, mexia, vai ver não voltava! “*Sucruiú come homem?*” Deus querendo, come. Mas o danado levava também o Pacamã, cachorro sério, decerto por trapaça cedia a ele parta da matula, farinha e carne...

Voltaram, cão e homem. Drepes pisava forte. No prato de comer, esparziu pitada de um pó branco: “*Instrui de qualquer veneno: formicida, feitiço, vidro moído. Tendo, o remédio fica azul...*” – falou, aquilo ainda oferecendo.

Pajão recuou a cara, a ira enchia-o de linhas retas. Os filhos meio que comiam, os olhos tão duros quanto os narizes. Drepes se palpava os joelhos, não ia relaxar sua cautela. A velha, de pé, quase de costas, suspirou alto. (ROSA, 1985, pp. 39-40)

A inquietude inicial causada, em Drepes, pela expectativa da cobra – expectativa com a qual move os contornos narrativos – é posteriormente ampliada para uma desconfiança geral em torno dos que vivem sob o teto de Pajão. Assim como o próprio Drepes é visto como um ofídio intimidante, sempre na véspera suspensa de um golpe, também a família de Pajão – como uma ressonância do anseio pela serpente – é tomada como uma ameaça. Em outras palavras, a gravidade do problema narrativo oferecido na figura de Drepes – de sua obsessão pela sucuri – cria um cisma nas relações dos personagens que, de certa forma, transubstanciam a cobra em uma hiper-imagem da traição. Parodiando Riobaldo, a cobra existe, mas há também o homem humano. O trecho em que salienta o uso de um pó azul como identificador de armadilhas que poderiam, se escondidas, tirar-lhe a vida – pó esse que, supomos, foi colocado na comida oferecida pela família de Pajão – formula um crescendo nas insinuações de Drepes sobre um latente ou possível plano que os “outros” planejam contra ele. Só sabemos ao fim do conto que nem Pajão (nem seus despersonalizados e inominados filhos e esposa) nem Drepes atentam um contra a vida do outro. Contudo, em uma primeira leitura, as ênfases no *pathos* da desconfiança de Drepes e da incitada e consequente raiva de Pajão, coloca-nos – a nós leitores ou estudiosos – num mesmo estado de tensão sobre quem atacará primeiro. Não conseguimos relaxar cautela, como Drepes. Por último, refletimos ainda sobre este trecho, que tem início com a opinião do caçador do ofídio sobre a caracterização da sucuri por Pajão:

Drepes sabia, aprovava a desfábula. O ogro conhecia bem a cobra grande! Aquele rude ente, incompleto, que sapeja, se arrimando às paredes do casebre, no andar defeituoso, de tamanduá, já pronto para pesadelo. Se de repente se apagasse o candeeiro, Drepes cerrava com todos, disparava a pistola – em rumo, ruído e bafejo.

De manhã, quis partir dali, mesmo só. Deram porém o cavalo e o burro como fugidos, disseram-lhe. O empulho. Pajão cravando-lhe os olhos como dentes, e os três filhos, à malfa, com as foices, zarrões homens, capazes de saltarem com ele, ruindandeiros, de dar garrucha ou faca.

Drepes, descorado, sentou-se contudo a cômodo no jirau, pernas abertas. A carabina e, na outra mão, o barômetro, dele saindo fio, que se sumia numa caixa. Com força de tom, começou a falar – como se a um pé de exército – a inventados camaradas seus... – “...*Aqui, no que é de um Pajão, brejos da Sumiquara!*”

Pajão rodava com o pescoço, jurava que os animais iam já aparecer. Os filhos, simplesmente, saíam para cortar mato.

Eh, fosse embora! Pajão mesmo, ao entardecer, vinha ao poço, com o aviso, que cavalo e burro estavam já achados. Ouviu os tiros! Viu o demo do homem, revólver na mão, cara de fera... O cachorro, salvo, tremia demais, deitado, babado, arrepiado. A sucuriju espatifada, movia corpo, à beira do aguaçal. (ROSA, 1985, pp. 40-41)

Nesse momento da estória, a transferência da característica traiçoeira da cobra para a personalidade de Pajão é dada por meio de uma animalização direta (que, por comparação, associa o defeito físico de Pajão com a imagem de um ogro e, por outra associação, o familiariza com os ofídios). Drepes, em seu constante estado conflituoso de presa e de predador, está “sempre pronto” e, por reverberação, transforma cada ação em um conflito latente. O ápice apreensivo supracitado, de “Como ataca a sucuri”, é o ponto do conto em que os pertences de Drepes somem e que Pajão, “cravando-lhe os olhos como dentes”, acompanhado de seus filhos armados, insinua ou um enfrentamento ao inimigo em potencial ou um gesto de defesa planejada. Os tiros dados por Drepes na cobra (antes do alvo ser revelado, a narração cria certa expectativa de um início de confronto entre algum dos familiares de Pajão e o próprio Drepes), que estava atacando o cachorro, finaliza a serpente e a tensão narrativa centrada na obsessão ofídica do protagonista. Eis a sentença que encerra a estória: “Drepes saiu-se indo, dali a hora, pagara-lhes bem a hospedagem. Acenavam-lhe vivo adeus.” (ROSA, 1985, p. 41). O confronto não ocorrido entre o herói-serpente e seus antagonistas-sucuris é como o “relógio sem números nem ponteiros” (ROSA, 1985, p. 40) em que Drepes dava corda: um movimento sobretudo gestual, isento de culminação, uma casca. O evento da estória (o mote basilar da narrativa), ocorrido em espaço turvo, modoroso e indeterminado, numa passagem de tempo marcada mas não quantificada, possui ares de vislumbre: como se todo o universo tivesse sido criado para que Drepes, em sua presença centripetamente extraordinária, adentrasse na hospedagem de Pajão, afligisse uma nova ordem (ainda que efêmera) ao modo de viver dos que ali habitam e saísse indo para alguma parte (importando apenas o ir), dali a hora, cujo horário ninguém sabe.

## 8.7 CURTAMÃO

“Curtamão”, sob a perspectiva analítica que este trabalho assume, talvez seja umas das estórias que mais avultam a problemática que propomos para o estudo de *Tutaméia*. Em reflexões anteriores, realizadas neste trabalho, mencionamos algumas passagens ou imagens literárias que – pelas possibilidades significativas que permitiam – encerram em si mesmas uma potência reverberadora, espécie de signo *en abyme*: “Curtamão”, conto que ilumina os alicerces e o tema da criação artística (tendo em conta o tão comentado “errado narrar”

rosiano), coloca-nos também frente a uma correlação frutífera entre as dimensões mítica e humana do ato criador. O “CONVOSCO componho” que abre a estória – narrada pelo inominado personagem centrípeto –, tão curta sentença, conduz-nos, já de início, a uma complexidade significativa. Numa apreensão mais evidente, podemos concluir que esse compor “conjuntamente” sugere um convite ao leitor que, ao se inteirar da narrativa, será copartícipe da composição estória. Não minimizemos tal ideia, mas atenhamo-nos em outras questões. Se considerarmos esse trecho inicial como a tentativa de inserção de um leitor possível para a realização da estória enquanto texto consumado (porque lido), teremos duas interpretações possíveis, a partir do que aqui se argumentará sobre o conto: a primeira delas tem que ver com uma proposta de indeterminação, com pretensão *ad infinitum*, que, ao realizar o convite para a composição conjunta, coloca, concomitantemente, em suspensão a incomensurável virtualidade simbólica da estória narrada (sempre a se compor) e insere os eventuais interlocutores já mencionados. A segunda, por sua vez, relaciona-se com a ideia que permeará todo o conto: a possibilidade de criação conjunta – porque espelhada – entre o compositor humano (narrador do conto) e o construtor míticamente primordial (a divindade). Prossigamos:

Revenho ver: a casa, esta, em fama e ideia. Só por fora, com efeito; prédio que o Governo comprou, para escola de meninos, quefazer vitalício. Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada. Mas o mundo não é remexer de Deus? – com perdão, que comparo. Minha será, no que não se tasca nem aufere, sempre, em fachada e oitão, de cerces à cimalha. Olhem. O que conto, enquanto; ponto. Olhos põem as coisas no cabimento. (ROSA, 1985, p. 42).

A sinalização da existência de um “Governo” – que parece, a princípio, mimetizar uma relação com referentes externos ao espaço construído na estória narrada – é esvaziada pela mesma expressão simbólica que a sobreleva. A utilização da letra maiúscula como marcação de uma substantivação particularizante é transposta pelo caráter de caricatura, pelo significado geral de um poder administrativo cuja menção só se torna interessante a partir de uma ação prevista e tipificada (a compra que tornará a casa em escola de “meninos”). Tal indeterminação, aparentemente simplória, é índice do espaço a ser criado pelo narrador-construtor de “Curtamão”. Mas voltemos ao que discutíamos anteriormente. Havíamos argumentado sobre a relação entre a Criação a partir de uma perspectiva cósmico-divina e a da casa da estória. Analisemos, portanto, algumas das sentenças supracitadas: 1. Ao sustentar que “Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada”, o narrador sugere-nos duas ideias interessantes: a da criação da casa como um ato de fala (lembramos, aqui, da

criação do mundo no *Gênesis* a partir do “Deus disse”), ou seja, a estória da casa é criada porque os acontecimentos de sua construção foram reordenados narrativamente, e porque – num gesto metalinguístico – João Guimarães Rosa cria a casa do conto pelo ato de “dizê-la” ficcionalmente. E também interessa-nos, ainda sobre essa sentença, o excerto “fechei redonda e quadrada”. Se atribuirmos tal adjetivação (redonda e quadrada) à estória “formada”, teremos uma aparente contradição ou “imagem absurda” subjacente à impossibilidade de correspondência entre duas figuras geométricas completamente distintas. Se, por outro lado, conferirmos o “redonda e quadrada” à casa, temos uma imagem quase ininteligível. Ao considerarmos, portanto, nossas duas proposições anteriores, teremos a casa – em fama e ideia – como espaço-imagem inapreensível, porque situada em ambiente ideal ou extraordinário, que requer “outras antenas”;

2. Podemos dividir o trecho “Mas o mundo não é remexer de Deus? – com perdão, que comparo. Minha será, no que não se tasca nem aufere, sempre, em fachada e oitão, de cerces à cimalha” em duas partes: a primeira colocação do narrador afirma uma pretensa similaridade entre o ato de “remexer” o mundo e as modificações realizadas na edificação do contador inominado. Ora, de que maneira tal associação entre variações e criação estariam relacionadas, ao considerarmos a referência à forma de criar divina? George Steiner, ainda em *Gramáticas da Criação*, salienta a possibilidade, presente na tradição cabalística, da existência de uma divindade que cria universos múltiplos: “Deus não poderia se cansar desse edifício específico que criou ou para construir outro ou para retornar à inconcebível unidade consigo mesmo tão ponderada pelos místicos?” (STEINER, 2003, p. 33). A comparação do narrador de “Curtamão”, no entanto, não sugere um cansaço cósmico, mas uma tentativa de, ao “remexer” sua criação, alcançar a unidade através da imagem e semelhança entre criador e objeto criado. Ao enfatizar que a casa (veremos que, “legalmente”, a casa pertenceria ao personagem Armininho), no que “não se tasca” (“tasca” pode ser entendido como remover o “tasco”, então ampliamos “tasca” para o sentido de remoção) “nem se aufere”, temos ao mesmo tempo a afirmação de pertencimento inalienável do edifício ao protagonista (um pertencimento que não é da ordem do racional e da legalidade, mas da relação entre projeto criativo-ideia e resultado) e a reafirmação do seu sentido cifrado, nunca totalmente alcançado (auferido), porque particularizado pelos propósitos ideais de quem o criou;

3. Por fim, em “Olhem. O que conto, enquanto; ponto. Olhos põem as coisas no cabimento”, temos o enérgico pedido – que possui um tom de quase-necessidade – de um contraparte, de um olho, que auxilie o construtor inominado de “Curtamão” a dar sentido à

criação que, sozinho, concebeu e originou. Talvez em nenhum outro trecho da estória o dimensionamento do ato de criar humano esteja tão perto do divino: como se o arquiteto-pedreiro de “Curtamão” propusesse, ao seu interlocutor, uma avaliação estética e a retirada da criação da casa de obscura solidão. Ainda no *Gramáticas da Criação*, Steiner oferece-nos reflexão muito pertinente: “[...] Para quem, afinal, Deus comanda, no Gênese, I, 26, *naasé adam* – “façamos o Homem?” Para Sua própria solidão; e para Sua solidão exatamente no mesmo instante em que Seu isolamento vai terminar com a criação do homem como ouvinte [...]”. (STEINER, 2030, p. 43). Tal passagem do “Curtamão” (a insistência para que *olhemos*) é como símbolo abreviado de todo o processo estrutural do *Tutaméia*: para que observemos o que a forma da obra – enquanto projeto criativo-poético – sugere-nos. Continuemos a refletir sobre o protagonista:

Oficial pedreiro, forro, eu era, nem ordinário nem superior; chegar a mais, me impedia esse contra mim de todos, descrer, desprezo. Minha mulher mesma me não concedia razão, questionava o eu querer: o faltado, corções do vir a ser, o possível. Todos toleram na gente só os dissabores do diário e pouco sal no feijão. Armininho possuía o terreno – alto – espaço de capim, sol e arredor...

[...] Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber. Dei com o Armininho; estava muito repelido. Ele, desapossado, pior, por desdita. Voltado da cidade, a noiva mais não achou em pé de flor: alguém a tinham casado, com um Requinção. Agora, de tão firme ele cambaleava, pelo ses e quases, tirado de qualquer resolver. Tratavam de o escorraçar do arraial, os do Requinção, o marido desnaturado. Armininho só ansiava. Igualei com ele – para restadas as confidências.

Me disse: tinha bastante dinheiro. E que lhe ganhava? Seria para fazerem antes a casa, a que sonhava a noiva. – “*A mais moderna...*” – ela queria constante, ah: escutei de um pulo.

– “*Pois então*” – o que estudei e rebatidamente. – “*Vamos propor, à revelia desses, dita casa...*” – disse e olhei, de um trago.

– “*O sr.? Amigo...*” – ele, vem, me espreitou nos centros, ele suspirava pelos olhos.

Suspirei junto: – “*Estou para nascer, se isso não faço!*” – rouqueei – desfechada decisão.

[...] Encomendei: pedra e cal. A moça, daquela futura casa, padroeira, tanto fazendo solteira que casada! Tirada a licença completa; e o que não digo. Tijolaria areia cimento, logo. Eu tinha o Dês, ajudante correto, e servente o Nhapá, cordato; mas ainda outros reuni, por motivos. O lugar e o povo temíveis em paz. (ROSA, 1985, pp. 42-43)

Além da centralidade que possui como guia da narração – o que, de alguma maneira, corrobora a força centrípeta que o narrador-protagonista exerce na estória (como no caso de “Antipleripéia”) –, o pedreiro de “Curtamão” também se consolida como eixo dramático do evento, outrora acontecido, que é o mote fundamental para os acontecimentos que pretende contar. Vejamos como tal núcleo estrutura-se, a partir da análise dos trechos supracitados. O

primeiro nível de formalização do alicerce centrípeto do conto dá-se de maneira muito semelhante ao que já comentamos sobre os textos anteriormente estudados, ou seja, a presença de personagens que “rodeiam” o herói e funcionam como meras menções (nominais ou amorfas), como obstáculos ao propósito prioritário do protagonista ou como agentes que orbitam em função da necessidade da persona-sustentáculo da estória: a esposa é contra os ideais arquitetônicos não ordinários do inominado construtor (e observemos a mestria da sentença “nem ordinário nem superior”: o criador de “Curtamão”, embora seja reflexo do criador divino, efetua uma outra ordem que, não sendo a ordem divina (superior), também é, em si mesma, um novo *modus operandi*); o nomeado Requinção perde em personalidade quando colocado sob o artigo indeterminado (“um Requinção”) ou quando é amorfizado na massa que confunde o personagem já nomeado (o Requinção) e seus companheiros (“os do Requinção”, “os Requincões”). Além disso, tal figura – como “a esposa” já citada – exerce o papel de ameaça contra o projeto do narrador (nesse caso, a ameaça de matar o pedreiro se ele continuasse a construir a casa para Armininho e a noiva).

Armininho, por sua vez, ainda que simbolize um micro-drama dentro do conflito maior do pedreiro de “Curtamão”, e que – por esse mesmo motivo – possua algum nível de “verticalidade” dentro da narrativa<sup>64</sup>, ainda assim tal personagem, no plano geral da estória, funciona como “ferramenta” ou facilitador/propiciador (“tinha bastante dinheiro”) para a realização da casa idealizada pelo narrador-artífice. A casa, que seria de Armininho e da noiva (e que, portanto, deveria fazer parte desse micro-drama), acaba por se tornar projeto e projeção da subjetividade do inominado pedreiro, como pertencimento intransferível. Contudo, complexifiquemos um pouco nossa discussão. Habitualmente, a “casa mais moderna”, sugerida pela noiva de Armininho, é apreendida como símbolo do próprio projeto estético de João Guimarães Rosa. Mas se atentarmos para o fato de que “a casa mais moderna” sofre diversas mutações – não pelo desejo da noiva em questão, mas pelo delineamento criativo do arquiteto de “Curtamão” – perceberemos que, para além de um espaço “moderno”, tal edifício representa um espaço extraordinário e quase ininteligível, produto de um “ideal” de casa subjetivado pelo narrador (daí que a “moça, daquela futura casa, padroeira, tanto fazendo solteira que casada”). A expressão “ah: escutei de um pulo” é

---

64 Observemos que todo o conflito de Armininho é contado, mesmo que em segundo plano, dentro do conto, desde o casamento atrapalhado por Requinção (“Voltado da cidade, a noiva não mais achou em pé de flor: aquém a tinham casado, com um Requinção” (ROSA, 1985, p. 42)) até a resolução do conflito com sua fuga ao lado da noiva (“Se foram, no caminhão de telhas, em horas da noite, de amor, bem idos!” (ROSA, 1985, P. 43).

forma gestual de um entusiasmo abstrato com vias de concretização. Mais tarde voltaremos a essa questão. Por último, mencionemos a presença do ajudante Dês e do servente Nhapá: bastante significativo o fato de ambos, ainda que elogiados como “corretos e cordatos”, aparecerem como menções justapostas aos “materiais” (portanto, elementos utilitários) necessários para a edificação da obra. A citação do “povo do lugar” é, de novo, manifestação de um obstáculo (agora apaziguado), uniformizado a partir do critério mesmo de entrave à fundação da casa. Sobre isso, analisemos ainda estas passagens:

Rondeavam os do Requinção, muito mais retrocediam: de ante meu Tio o Borba, dunga jagunço, e o Lamenha nosso, qüera curimbaba. O mau resolve – estando-se em empresas. Mas, escarniam nossos andaimos era o povo, inglório. De invejas ainda não bastante – esta minha terra é igual a todas.

[...] Em que, até, para igreja, o lugar o padre cobiçou. Minhas mãos de fazer a ele mostrei – mandato – por invenção de sentimento. “– *Deus do belo sofrido é servido*”... – conveio. Mas não assim as pessoas, umas e outras, atiçadas.

[...] Sozinho fiquei, aqui esperei, os requincões. Vieram, as pessoas, umas atrás das outras, certa multidão. Revólver meu no bolso, aqueles recebi, disse: – “*É para não entrarem! A casa é vossa...*” por não romper a cortesia.

Ventanias em fubás: assaz, destorciam os rostos, vi como é que o povo muda. Agora, comigo e por pró estavam, vivavam: – “*A casa é progresso do arraial!*” – instantes arras. Outras aí alturas me a rodear, desfechos de um calor me percorriam” (ROSA, 1985, 44-46)

Pouco diferem os trechos supracitados, em termos de caracterização dos personagens, dos que havíamos comentado anteriormente. Tio o Borba e Lamenha, servindo como capangas do pedreiro-narrador, os “requincões” e o “povo inglório” uniformizados como antagonistas da construção da casa. Por sua vez, a sentença “De invejas ainda não bastante – esta minha terra é igual a todas”, funda um unímoto que, estabelecendo uma essencialização do caráter da “terra”, suspende particularidades. O aparecimento do padre, personagem generalizante e quase esvaziado em função do desejo (também *quase* óbvio) de transformar a casa em igreja, é – porém – símbolo de algo não trivial na estória: o padre, como em uma benção, associa a criação do edifício extraordinário à aprovação criteriosa de Deus (se relacionarmos a “benção” ao que já comentamos sobre a concepção de criação na estória, perceberemos que o consentimento do padre aprofunda tal sentido apreendido). No que concerne aos dois últimos parágrafos, que finalizam os excertos acima colocados, são menos interessantes a “uniformidade” nominal e/ou característica (“os requincões”, “as pessoas”, “certa multidão”, “aqueles”, “os rostos”, “o povo”, a frase em uníssono “A casa é progresso do arraial!”), do que as implicações existentes entre a solidão do protagonista e a censura e o

subsequente apoio do lugarejo ao projeto do herói-construtor: a mudança de opinião do arraial, posterior a um veemente antagonismo, não diminui a solidão do pedreiro-inominado e narrador do conto. Se por um lado ao edifício extraordinário passa a ser atribuído o título de “progresso”, por outro tal aceitação ganha em tom de superficialidade: a compreensão da casa como mera caricatura do “moderno” e do “progresso” *per si* perde em tom de importância se atentarmos para o que no edifício há de incompreensibilidade (porque fundamentado numa projeção criativa não de todo transferível e comunicável), de casa “sem janela nem portas”, casa “para não entrarem”, à-sozinha como a solidão de seu próprio criador. Tais características reverberam e refletem nesse edifício, também, como símbolos de uma percepção “completamente outra” do espaço. Vejamos:

Deserto do mais, tranquei minha presença, com lápis, régua e papel, rodei a cabeça. Minha mulher a me supor; desrespondei a quem me ilude. Tantas quantas vezes hei-de, tracei planta – só um solfejo, um modulejo – a minha construção, desconforme a releusos. Assim amanheci. (ROSA, 1985, p. 43)

Suave o Armininho: – “*Vai, vou...*” – referia o montante de suspiros, durante cada fiada de tijolos. Enviava a vales e campos, isto é, a certa rua e morada. Saiba eu o que não digo, eu, alarife, trolha na mão, espingarda à bandoleira. A noiva em lua-de-mel cativa – ninguém via – vigiada. Tomara o extrato desse amor, para ingerir no projeto exato. Perfiz a primeira quadrela.

[...] Mas, escarniam nossos andaimos era o povo inglório. De invejas ainda não bastante – esta minha terra é igual a todas. Despique e birra contra desfeita: – “*Boto edifício ao contrário!*” – então mandei; e o Armininho concorde. Votei, se fechou, refiz traço. Descrevo o erguido: a casa de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas. (ROSA, 1985, p. 44)

Nos trechos acima, temos alguns exemplos da constituição de espaços imagéticos indeterminados – semelhantes aos que já havíamos comentado sobre os demais contos – que não encerram uma precisão mimético-geográfica, mas formalizam a espacialização a partir de um critério de esvaziamento meditado ou de uma subjetivação. Os “vales e campos”, “a certa rua e morada”, para os quais Armininho envia suspiros de amor à noiva, são menos precisos como marcações espaciais (que vales e campos são esses? A “certa rua”, por sua vez, é vaga por ser inominada) do que como dimensionadores da distância afetiva que sofrem os noivos (vejamos que, após a fuga de Armininho com a noiva, ambos vão para “longe”: “Solertes em breve longe estavam” (ROSA, 1985, p. 45)). Em diferentes momentos do conto, outras marcações espaciais são colocadas, como em “Voltado da *cidade*, a noiva mais não achou em pé de flor: aquém a tinham casado, com um Requinção” (ROSA, 1985, p. 42, grifos nossos): de que cidade retornava Armininho? Ou, como nesta passagem: “*A casa levada da breca,*

*confrontando com o Brasil*” (ROSA, 1985, p. 43, grifos do autor), em que a referência ao “Brasil” apenas enfatiza a nova força paradigmática que a arquitetura extraordinária do narrador impõe ao âmbito geral e generalizado desse mesmo “Brasil”.

Contudo, observemos a estruturação da casa do narrador e vejamos como tal edifício, em si mesmo, representa um anti-espço (especialmente no sentido “habitável”). O arquiteto de “Curtamão”, que se isola para planejar o projeto da casa (“tranquei minha presença, com lápis, régua e papel, rodei a cabeça”) não caracteriza nenhuma planta (aliás, planta que é um confirmado “remexer”, pois, como nos diz o narrador, “tantas quantas vezes hei-de, tracei planta”) ou imagem exata e almejada do edifício. Ao contrário, as bases arquitetônicas do prédio, “desconforme a reles usos”, representam elas mesmas um questionamento do espaço que obedece a parâmetros apriorísticos. O “botar a casa ao contrário”, que gritou o mestre de obras, não só enfatiza o antagonismo já mencionado do arraial contra o herói de “Curtamão”, mas produz símbolo preciso de um reordenamento de sentido para a espacialização: a casa é menos projeção de uma morada que a busca por um monumento ideal e idealizado, é menos edificação com vistas a um encerramento do que um espaço simbólico para um projeto criativo que é, sobretudo, potência de um vir a ser excepcional. O “projeto exato” do oficial pedreiro não é matemático, é feito a partir de um anseio de criar tão incontornável quanto absurdo, da reverberação de um *pathos* que é o amor de Armininho pela noiva (“tomar o extrato desse amor, para ingerir no projeto exato”). Reflitamos, ainda, sobre estes trechos:

Tive começo de ameaço de medo. Então eu disse: “*Redobrar tudo, mais alto! sobrado!*” – tive’de. A madre, meu construído, casa-grande de quantos andares aguentando, no seu subir, lanço a lanço, à risca feita. Mas: a casa sem janelas nem portas – era o que eu ambicionava.

Sem no tempo terminar? Vindo o osso, o caroço, as rijeças amargas. O dinheiro: água, que faltando. Armininho, rapaz, pois sim. Vi. Sua parte ele ainda fiado me cedendo, firmei clareza; desmanchada nossa sociedade. Tão de lado, comum, sofri nos dentes, nos dedos, mesmo nem comigo eu pudesse, sentado chorava. Mas para adiante. Tal o que meu, sangue ali amassei, o empenho e dívidas. Se avessavam os companheiros, desistidos entes, sem artes – “*Morro, na soleira e no reboco!*” – anunciei. – “*Eu, não morro...*” – ou nem nada.

Me culpavam desta à-sozinha casa, infinito movimento, sem a festa da cumeeira. Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada. Sem parar – e todo ovo é uma caixinha? Segui o desamparo, conforme. Só me valendo o extraordinário. (ROSA, 1985, p. 45).

O fim do dinheiro de Armininho, destinado à construção do lar para a noiva, é ponto marcante para o hiperdimensionamento criativo do construtor do edifício. O subsequente

“repassa oficial” da casa ao pedreiro-narrador (que, desde o início, fazia dela seu projeto), entre sofrimentos e privações, robustece o anseio ao grandioso do personagem: o sangue do protagonista simbolicamente misturado ao cimento que fundamenta a edificação. A atitude responsiva à ameaça do povo do lugarejo, de dobrar o tamanho da casa (“Redobrar tudo, mais alto!”), não oferece um parâmetro imagético determinado, “os quantos andares” de ascendência apontam para um espaço que é tornado indefinível pelo anseio de infinito: sem uma cumeeira (sem um ponto final) o espaço torna-se não só uma nova ordem quase-indizível de grandeza (sem dúvida, hiperbolizada pelo narrador) mas também a latência de uma espacialização que, sendo sempre indeterminada por um remexer contínuo (“infinito movimento”), transfigura-se numa reordenação microcós mica do conceito pré-determinado de medição positiva. O trecho supracitado, no qual o narrador diz-nos que a casa “Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada” parece sugerir uma posterior modificação do constructo para uma descomplexificação, uma mudança na arquitetura primeiramente projetada pelo criador-narrador (“alinhamento”, a “desconstrução” do “sofrimento” investido na edificação da casa). Contudo, nada ameniza, na narrada estória desse espaço extraordinário, o estremecimento dos cercos de uma espacialização de comum senso. Vejamos, agora, a formalização do tempo em “Curtmão”. Discutamos estes excertos:

[...] Em três, reparto quina pontuda, no errado narrar, no engrajar trapos e ornatos? Sem custoso, um explica é as lérias ocas e comuns, e que não são nunca. Assim, tudo num dia, nada, não começa. Faço quando foi que fez que começou. (ROSA, 1985, p. 42)

[...] De carpinteiro tão bem entendo: para o travejável, de lei, esteios de madeira serrada. O Requinção em praça se certificou, tarde.

Nada como um tarde demais – eu dizendo – porque aí é que as coisas de verdade principiam. (ROSA, 1985, p. 44)

Surpresa azul: à-del-rei, a matinas, se soube, o confusório. As coisas só me espantam de véspera. Se foram, no caminhão de telhas, em horas da noite, de amor, bem idos! (ROSA, 1985, p. 45).

Antes de tudo, mencionemos que o tempo geral da narrativa de “Curtmão” é marcado por indeterminantes e que, não temporalizando de maneira precisa os acontecimentos da narrativa, se ordena a partir da colocação sucessiva de eventos importantes: as mutações na planta e na edificação da casa, o abrir da obra do pedreiro até a falta dinheiro de Armininho, a tensão entre os “armininhos” e os “requinções” resolvendo-se com a fuga dos noivos. O início da estória, por sua vez, dá-se como um sobressalto memorativo: a voz do narrador principia a

partir de “um nada” que emerge para nos contar um episódio singular, uma claridade, e rapidamente se encerra, no ritmo de uma passagem. Mas, além disso, reflitamos como as citações acima colocadas instituem uma concepção de tempo dentro da narrativa: 1. A primeira sentença grifada, “Assim, tudo num dia, nada, não começa. Faço quando foi que fez que começou”, justaposta à exposição da crise de um narrar preciso (“Sem custoso, um explica é as lérias ocas e comuns, e que não são nunca”), subverte a noção de início de um evento, retirando-lhe o critério puramente positivo ou objetivo do principiar desse mesmo evento: o acontecido que “não começa” como fato concreto, “num dia” não determinado, começa primeiro como ensaio ou gesto, ideia ou projeto; o fazer quando “foi que fez” reordena a noção de começo, imprecisando a própria percepção do narrador sobre em que momento exato deu-se a origem de sua edificação; 2. A segunda marcação, a sinalização do tempo a partir do advérbio “tarde”, demonstra um indeterminante temporal a partir da essencialização de um ritmo perdido: só “tarde” (não sabemos em que dia ou em que hora) Requinção percebe que os materiais para a construção da casa de seu adversário já estão disponíveis. O segundo “tarde” (“Nada como um tarde demais – eu dizendo – porque aí é que as coisas de verdade principiam”), por sua vez, assume a versão de um “tarde demais” e parece estabelecer uma contradição com a noção temporal que discutimos no tópico anterior. Se as coisas só começam “tarde demais”, então não poderiam começar “quando foi que fez que começou”. Contudo, se apreendermos esse “tarde demais” como a adiada edificação do pedreiro-narrador, que já havia começado como projeto e “ideia”, o “tarde demais” apenas reafirma outra ordem de acontecimentos (a dos eventos objetivos), que só começam tardiamente porque entre a projeção abstrata e a realização concreta haverá sempre um abismo; 3. O “se foram” e o “horas da noite” presentes no terceiro parágrafo da citação acima colocada, são – sem dúvida – marcações temporais que, a exemplo de tantos outros casos já mencionados sobre as histórias, apontam para importância mais do *que* aconteceu do que *quando* o que aconteceu realmente foi objetivado. Porém, o mais interessante do excerto mencionado tem que ver com a sentença “As coisas só me espantam de véspera”. A princípio, tal frase representa um paradoxo temporal: como podem “as coisas” surpreenderem alguém antes mesmo que aconteçam? Ora, se atentarmos para o fato de que a narração dos eventos de “Curtamão” se dá como lembrança, tal conformação temporal não se configura de todo contraditória: agora, ao narrador-arquiteto, nada mais causa espanto, porque todas as ocorrências narradas ganham sentido e previsibilidade se observadas de um ponto de vista

distanciado, de uma perspectiva posterior. Contudo, tal sentença dimensiona a importância do tempo da memória – um tempo recriado e não objetivo<sup>65</sup> – que não sendo apenas um sequenciamento temporal repleto de lapsos e substituições, cheio de “trapos e ornatos”, é também ferramenta para harmonização e visões previamente não intuídas.

Para finalizarmos nossa análise de “Curtamão”, refletimos ainda sobre passagens que, assim pensamos, parecem ser fundamentais para o entendimento do conto em questão e, como forma de micro-imagem refletora, para a compreensão do *Tutaméia* como um todo:

Encomendei: pedra e cal. A moça, daquela futura casa padroeira, tanto fazendo solteira que casada! Tirada a licença completa; e o que não digo. Tijolaria e cimento, logo. (ROSA, 1985, p. 43, grifos nossos)

Não há como um tarde demais – *eu dizendo* – porque aí é que as coisas de verdade principiam. Amor? Dele e fé, o Armininho consumia, pesaroso; contanto cobrava era aqui, esperança organizada. *E o que não digo, meço palavra.* (ROSA, 1985, p. 44, grifos nossos)

[...] A cova – sete palmos – que antes de tudo ali cavei, a de qualquer afoito defunto, estreamento, para enxotar iras e orgulho. Primeiro o sotaque, depois a signifa – *eu redizendo*; com meu Tio o Borba, ajudador, e nosso um Lamenha dando serventia. (ROSA, 1985, p. 44, grifos nossos)

Suave o Armininho: – “*Vai, vou...*” – referia o montante de suspiros, durante cada fiada de tijolos. Enviava o amor a vales e campos, isto é, a certa rua e morada. *Saiba eu o que não digo*, eu, alarife, trolha na mão, espingarda à bandoleira. (ROSA, 1985, p. 44, grifos nossos)

A mim, por fim, de repletos ganhos, essas frias sopas e glória. A casa, porém de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – *e o que não dito.* (ROSA, 1985, p. 46, grifos nossos)

A presença, no conto, de variadas expressões que possuem como fundamento o sentido do “dizer” e do “não dizer”, faz-nos conjecturarmos a importância mesma dessa repetição/variação, impele-nos a ensaiar algum sentido para esse movimento simbólico.

---

65 Sobre isso, em *Memória e Vida*, Henri Bergson reflete: “A lembrança de uma sensação é coisa capaz de sugerir essa sensação, ou seja, de fazê-la renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa nela. Mas a lembrança é diferente do estado que sugere e é precisamente porque a sentimos por trás da sensação sugerida, como o hipnotizador por trás da alucinação provocada, que localizamos no passado a causa do que sentimos. A sensação, com efeito, é essencialmente atual e presente; mas a lembrança, que sugere do fundo do inconsciente de onde ela mal emerge, apresenta-se com esse poder *sui generis* de sugestão que é a marca do que não existe mais, do que ainda queria ser. Mal a sugestão tocou a imaginação e a coisa sugerida se desenha em estado nascente, e é por isso que é tão difícil distinguir entre uma sensação fraca que rememoramos sem datá-la. Em nenhum grau, porém a sugestão é o que ela sugere, a lembrança pura de uma sensação ou de uma percepção não é, em nenhum grau, a sensação ou a percepção elas mesmas. Caso contrário, teremos de dizer que a palavra do hipnotizador, para sugerir aos sujeitos adormecidos que eles têm na boca açúcar ou sal, já tem de ser ela mesma um pouco açucarada ou salgada” (BERGSON, 2006, p. 51).

Primeiro, tentemos apreender o que cada uma dessas sentenças sugere-nos: 1. No primeiro parágrafo, “e o que não digo” parece sublinhar apenas um encurtamento da numeração dos itens necessários para a edificação da casa; 2. O “eu dizendo”, presente no segundo parágrafo, possui sentido “horizontal”, ou seja, o sentido de “dizer” como “falar algo”. O “E o que não digo, meço palavra”, por sua vez, projeta um acontecimento por vir, não emergido ainda na narrativa: tal sentença, que nos oferece uma projeção (e sabendo que Armininho e a noiva, fugidos, ficam juntos ao final do conto), redimensiona o “Nada como um tarde demais, porque aí é que as coisas de verdade principiam”: o início “tardio” que pode ser atribuído à construção da casa também serve como imagem da futura e postergada reconciliação de Armininho com a noiva; 3. O complemento “eu redizendo”, do terceiro excerto, reforça a organização de sentido que “Primeiro o sotaque, depois a signifa” representa: à cova cavada (o sotaque, a imagem) se segue a função (“significado”) de túmulo em potência (para os adversários de Armininho e do pedreiro-narrador); 4. O “Saiba eu o que não digo”, do quarto trecho, parece representar uma ênfase na omissão característica do “errado narrar” do arquiteto-protagonista de “Curtamão”, algo que – apesar de vivenciado (o sofrimento de Armininho, a tensão contra os renquincões) – não foi inteiramente expressado (por um não alcance natural da linguagem e da expressão memorativa pela linguagem); 5. Por fim, no último parágrafo citado (que é também o último parágrafo do conto), “e o que não dito” – semelhante ao “o que não cabe no livro” do prefácio “Aletria e Hermenêutica” – reserva ao ato de criar um silêncio inerente, uma intransferibilidade de sentido que é cifra e marca do criador no criado.

Os ditos e não ditos do conto, ainda que possuam sentidos distintos em cada uma de suas manifestações, criam um ritmo simbólico, reforçando o que aqui, veementemente, se argumenta sobre o *Tutaméia*: cada estória representado um dito e um não dito (esse, reservado para ser dito em outra estória ou para ser colocado como enigma na estrutura geral da obra). “Curtamão”, cujo título traz-nos a imagem de um triângulo, de um esquadro – imagem que, por si só, é símbolo de construção grandiosamente piramidal, de uma relação, projeção e reflexos presentes entre o terreno e o divino – dá à criação um sentido analogicamente mítico, porque ação remexidamente copiada de “mestre arquiteto”. Esperemos que não seja simplório

mencionar: o protagonista-narrador inominado talvez possua impronunciável nome (porque não dito) como o hebraico nome de Deus.<sup>66</sup>

## 8.8 DESENREDO

Em “Desenredo”, temos a estória do Jó rosiano: o Jó Joaquim. De forma análoga a “Curtamão”, o conto que agora analisaremos tem início com esta sentença: “DO NARRADOR a seus ouvintes” (ROSA, 1985, p. 47). O narrador, indeterminado (mas, dessa vez, não protagonista), dirigindo-se aos seus interlocutores em potencial, abre “Desenredo” como quem buscar enfatizar o caráter de “estória” da estória que vai contar: é de notar-se que, no conto cuja referência a um personagem bíblico é claramente colocada e percebida sem muito esforço, a pretensão de uma Verdade escritural seja nitidamente parodiada, e não à toa o tom de fábula é reafirmado na última linha da estória “E pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 1985, p. 49). Voltemos, contudo, ao início do conto. Saibamos primeiro que, de maneira geral, o que se narra em “Desenredo” é o relato de uma dupla traição e suas complexificações subsequentes: Jó Joaquim, com sua amante, trai algum marido e, logo após, é também traído pela mesma amante. De novo, toda estória é verticalizada pelo eixo psicológico de um único personagem, o já mencionado protagonista, Jó Joaquim. Vejamos como ele é primeiramente caracterizado no âmbito geral da narrativa:

– Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro de cerveja. Tinha o para não ser célebre. Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivíria ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu.

Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão. Aliás, casada. Sorriram-se, viram-se. Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor. Enfim, entenderam-se. Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento. Mas muito tendo de ser secreto, claro, coberto de sete capas.

Porque o marido se fazia notório, na valentia com ciúme; e as aldeias são a alheia vigilância. Então ao rigor geral os dois se sujeitaram, conforme o clandestino amor em sua forma local, conforme o mundo é mundo. Todo abismo é navegável a barquinhos de papel. (ROSA, 1985, p. 47)

---

66 Anco Márcio Tenório Vieira, refletindo sobre os aspectos semânticos e parassemânticos do alfabeto hebraico em *Dante, a poesia e sua forma cristã*, esclarece-nos sobre a impronunciabilidade do nome de Deus: “[...] Tais pressupostos podem ser exemplificados com a primeira letra/numeral do alfabeto hebraico: o א (alef), que combina em sua forma outras letras/numerais: י (iud) e ו (vav). No caso, letras/numerais que, quando somados, designam o Nome de Deus, já que *iud* e *vav*, correspondem, respectivamente, aos números 10 e 6. Assim, somados os dois *iud* [10+10] com o *vav* [6], chegamos ao numeral 26, o valor numérico do Tetragrama, o nome impronunciável de Deus: YHVH.” (VIEIRA, 2017, pp. 49-50).

A amada de Jó Joaquim aparece como um furacão. Observemos, porém, a caracterização de ambos personagens a partir do trecho supracitado. Percebamos que, ao contrário de Jó Joaquim, a força centrípeta de “Desenredo”, cujo caráter e psicologia são – desde o início – marcados (“era quieto, respeitado, bom como cheiro de cerveja”<sup>67</sup>), a amante é definida a partir de marcações de superfície (“olhos de viva mosca, morena mel e pão”) ou pela função que exerce na narrativa: ser a complexificante “mulher casada”, mote para a perturbação que será abatida sobre o protagonista. O “marido”, substantivo comum, como um “pseudopersonagem”, e “aldeia” (novamente, imagem de uma conjunção amorfa de pequenos indivíduos não mencionados) funcionam como meros antagonistas em potencial, pelo que representam, respectivamente, em teor de ciúme (“valentia com ciúme”) e de maledicência (“alheia vigilância”). O tempo, por sua vez, aparentemente calendarizado pelo mês de maio, é – em imagem quase paradoxal, pois, em raso raciocínio lógico, um mês, contendo por volta de 30 dias, não pode ser alongado ao infinito – é imensamente alargado pelo grande acontecimento que nele emerge, o amor que surge em Jó Joaquim<sup>68</sup>. O espaço, onde ocorrem os episódios de “Desenredo”, a mencionada “aldeia”, indetermina-se ao mesmo tempo em que se universaliza: o amor que ocorre “em sua forma local”, cuja localidade é o mundo todo (“conforme o mundo é mundo”). Continuemos:

Jó Joaquim, derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer, e foi para o decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando. Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos; chegou a maldizer de seus próprios e gratos abusofrutos. Reteve-se de vê-la. Proibia-se de ser pseudopersonagem, em lance de tão vermelha e preta amplitude.

[...] Enquanto, ora, as coisas amaduravam. Todo fim é impossível? Azarado fugitivo, e como à Providência praz, o marido faleceu, afogado ou de tifo. O tempo é engenhoso.

Soube-o logo Jó Joaquim, em seu franciscanato, dolorido, mas já medicado. Vai, pois, com a amada se encontrou – ela sutil como uma colher de chá, grude de engodos, o firme fascínio. Nela acreditou, num abrir e não fechar de ouvidos. Daí, de repente, casaram-se. Alegres, sim, para feliz escândalo popular, por que forma fosse.

Mas.

---

67 Observe-se como, em “tom” e ritmo, o trecho de Desenredo (que adjetiva Jó Joaquim) assemelha-se ao início do *Livro de Jó* (na versão da Bíblia de Jerusalém): “Era um homem íntegro e reto, que temia a Deus e se afastava do mal” (JÓ, 1, 1).

68 É interessante notar que ao mês de maio, dentro da popular astrologia, estão associados dois símbolos significativos para a estória: o signo do mês de Touro (lembremos que o conto narra casos extraconjugais) que, por sua vez, é regido pelo planeta Vênus (planeta relacionado a deusa do amor). Guimarães Rosa, em carta a William Agel de Mello, falar abertamente sobre sua proximidade com a astrologia: “[...] Deve ter sido um anúncio telepático. Bem dizem meus horoscopistas que nossos dias áureos de cada mês são os 27, 28, 29. E, veja, hoje estou fazendo 58 anos e 4 meses, é um meu mensiversário.” (ROSA In.: MELLO, 2003, p. 21)

Sempre vem imprevisível o abominoso? Ou: os tempos se seguem e parafraseiam-se. Deu-se a entrada dos demônios.

Da vez, Jó Joaquim foi quem a deparou em péssima hora: traído e traidora. De amor não a matou, que não era para truz de tigre ou leão. Expulsou-a apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem. E viajou fugida a mulher, a desconhecido destino. (ROSA, 1985, pp. 47-48)

As passagens acima colocadas são subseqüentes ao descobrimento, por parte de Jó Joaquim e do marido, de que ambos eram traídos pela amante e esposa Livíria, Rivília ou Irvília. Jó Joaquim, devolvido ao barro como o careca Jó bíblico, revolta-se por ser “pseudopersonagem”, e tal formulação parece-nos bastante apropriada para o que argumentamos sobre o eixo centrípeto de “Desenredo”: Jó Joaquim, imaginando-se protagonista da história de amor que cultivava com sua amante, descobre-se como “denominador comum”. Reobservemos estes excertos, com a intenção de discutirmos como é dada, nominal e estruturalmente, a marcação temporal dentro da estória: 1. Ao “nível gramatical”, discutamos rapidamente estes exemplos: 1. “Enquanto, ora” (do “Enquanto, ora, as coisas amaduravam”), indica uma permanência indeterminada no tempo (após a traição e desaparecimento de Livíria, Rivília ou Irvília), permanência essa que, por ser “enquanto”, sugere o por vir de algum acontecimento relevante; 2. O “Daí, de repente” (“Daí, de repente, casaram-se”), demonstrando uma súbita passagem de tempo, confirma o previsto pelo “enquanto” que o antecede; 3. O “Mas” (que aparece, com função semelhante, na versão posterior “Mais” (ROSA, 1985, p. 48)), curto parágrafo que subsegue os dois primeiros exemplos, prepara-nos ainda para a emergência de outra “peripécia”. Não sabemos exatamente o *quando* surgirá, mas que, sinalizada pelo “mas”, sugere que está prestes a ocorrer. 4. A justaposição entre “Enquanto, ora”, “Daí, de repente” e “Mas” criam um ritmo de imprevisibilidade narrativa – de um “desenredo” – que, mais tarde, será diretamente colocado no discurso do narrador: “Sempre vem imprevisível o abominoso?”; 5. A sentença “os tempos se seguem e parafraseiam-se”, por sua vez, ramifica-se em duas relações de sentido sobre o tempo: primeiro, se associada às assertivas anteriores “Todo fim é impossível?” e “O tempo é engenhoso”, propõe uma ordem temporal não-estéril e não positiva, avulta uma inteligência ao tempo, ele se enforma como o desenvolvimento de um projeto, de um “por vir” cíclico que – por se seguirem e parafrasearem-se – estão sempre antevendo a si mesmos; segundo, conecta indiretamente a estória do Jó rosiano ao Jó bíblico, cuja atestação “Deu-se a entrada dos demônios”, fazendo clara referência ao papel que Satanás exerce no *Livro de Jó*, confirma que os acontecimentos, no tempo, não se dão de

maneira linearizada (enredo), mas espiralada (repetidamente variada). Dessa vez, repetindo-se e movendo a amante de Jó Joaquim para um lugar sem nome, “desconhecido destino”. Prossigamos, agora, com estes trechos:

[...] Então ao rigor geral os dois se sujeitaram, conforme o clandestino amor em sua forma local, conforme o mundo é mundo. *Todo abismo é navegável a barquinhos de papel*. (ROSA, 1985, p. 47, grifos nossos)

Até que – *deu-se o desmastreio*. O trágico não vem a conta-gotas. Apanhara o marido a mulher com outro, um terceiro... (ROSA, 1985, p. 47, grifos nossos)

[...] Triste, pois que tão calado. Suas lágrimas corriam atrás dela, como formiguinhas brancas. Mas, *no frágio da barca*, de novo respeitado, quieto. (ROSA, 1985, p. 47, grifos nossos)

Mesmo a mulher, até, por fim. Chegou-lhe lá a notícia, onde se achava, em ignota, defendida, perfeita distância. Soubese nua e pura. Veio sem culpa. Voltou com dengos e *fofos de bandeira ao vento*. (ROSA, 1985, p. 49, grifos nossos)

Observamos que, à maneira do que foi comentado sobre o símbolo da flor em “Arroio das Antas”, em “Desenredo” existe uma espécie de hiper-imagem – cujo fundamento, agora, é o campo semântico que orbita em torno da simbólica de embarcações – constituída a partir de micro-imagens que variam marcando um ritmo (temporal-subjetivo) subjacente à relação de Jó Joaquim e sua amada. Desenvolvamos tal argumento a partir de uma reflexão analítica em torno dos grifos que realizamos nos trechos supracitados: 1. Com a sentença “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”, o narrador assinala os momentos iniciais da relação amorosa de Jó Joaquim e a mulher casada, referindo-se, claramente, às dificuldades, superadas pelo casal através da discricção (barquinhos de papel), advindas de um caso extraconjugal (o abismo); 2. O “desmastreio”, a tragédia que cai sobre o Jó rosiano e o deixa murcho como um mastro caído, salienta o momento de decepção de Jó Joaquim com a amante; 3. O “no frágio da barca”, subversão de “naufrágio”, indica o momento de tristeza de Jó Joaquim após a expulsão da amada, “naufragado” em suas próprias lágrimas, quieto e silencioso como um barco naufrago; 4. A última aparição da “gramática temporal” relacionada ao campo semântico dos barcos é a menos evidente: o “fofo” da bandeira ao vento, mastreada no topo de uma embarcação que retorna ao porto afetivo, traz a insígnia do regresso da amada de Jó Joaquim, anuncia que Livíria, Rivíria ou Irvíria (prestes a se tornar Vilíria) está chegando do longe ignoto para o qual tinha partido. Por último, analisemos ainda o espaço narrativo, tendo em consideração a designada “perfeita distância” que menciona o narrador:

No decorrer e comenos, Jó Joaquim entrou sensível a aplicar-se, a progressivo, jeitoso afã. A bonança nada tem a ver com a tempestade. Crível? Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco. Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade – ideia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível? É de notar que o ar vem do ar. De sofrer e amar, a gente não se desfaz. Ele queria apenas os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma.

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao puro pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almôndegas. Sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente.

[...] Pois, produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro. O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima. Todos acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos. (ROSA, 1985, pp. 48-49)

A “lonjura” indeterminada, que tanto se enfatiza na estória, sobre o lugar em que se encontra a amante de Jó Joaquim, tem, obviamente, muito do “platonismo rosiano” já mencionado. Claramente, ao querer os arquétipos e “platonizar” a amada, o protagonista da estória está, num nível mais evidente, realizando uma idealização sobre a quem direciona seu afeto. Contudo, mais do que a reordenação que o protagonista enceta em torno da imagem Vilíria, de deixá-la “clara como água suja”, ele a recria: “é de se notar que o ar vem do ar”, Jó Joaquim recompõe a imagem da amante como o carbono (antes oxigênio, eliminado no processo de expiração) torna-se novamente oxigênio pelo processo de fotossíntese. Os sentidos para a palavra “desenredo” (para a qual já atribuímos uma significação temporal) trazem em si, também, a ideia de recosmicização da realidade, a partir da lógica “amatemática” rosiana e jó-joaquiniana. A variação do nome de Livíria, Rivília, Irlívia ou Vilíria entrega-nos não apenas a atmosfera imprecisa de uma estória – de uma fábula – há muito tempo contada, não só reverbera o caráter duvidoso da amante traidora, mas enfatiza, em adição, o “remexer” necessário à projeção afetiva que o próprio Jó Joaquim edificou sobre a amada. Como um típico Jó, decidiu-se, enfim, pela fé numa outra ordem, que não tem que ver com a racionalidade das raízes, mas com a beleza feliz das copas. “Três vezes passa perto da gente a felicidade”, três vezes nosso herói encontra-se com Vilíria: no primeiro encontro, como amante; no segundo, como traído que perdoa; o terceiro encontro, por sua vez, emerge como uma origem.

## 8.9 DROENHA

“Droenha” conta o eventual isolamento de Jenzirico numa Serra inominada. Jenzirico, eixo centrípeto desta estória, foge para um ambiente montanhoso na tentativa de se esconder de um crime que pensa ter cometido, o assassinato de Zevasco, um inimigo, que havia realizado “caso de desforra” (ROSA, 1985, p. 50) a algum parente (não mencionado na narrativa) do herói. O conto conclui-se com a revelação, por parte de Izidro (amigo de Jenzirico), de que – na verdade – o protagonista de “Droenha” não havia matado Zevasco, sendo um segundo e real criminoso responsável por essa morte. Izidro e Pedroandré dizem a Jenzirico: “Zevasco não morrerá, na ocasião. – Agora, sim... morto estava. Sujeito sandeu aparecera, direto para o exterminar, a toda lei. Semelhante antigo homem, um Jinjibirro, em engraçadas encurtadas roupas, chapelão” (ROSA, 1985, p. 52). O que, principalmente, se fará pertinente às nossas discussões será a “temporada” (o “miolo” da narrativa) que Jenzirico passou escondido nas montanhas. Mas antes de começarmos a analisar as partes anteriores do conto, lembremos que, enquanto estava na Serra, todas as roupas de Jenzirico são roubadas. O verdadeiro matador de Zevasco, por sua vez, é descrito como um sujeito de “roupas encurtadas”, vestimentas menores que o tamanho proporcional ao seu corpo: teria Jenzirico proporcionado a morte de Zevasco indiretamente, “emprestando” suas roupas para que Jenzirico – talvez antes também nu e escondido na Serra – executasse o dito assassinato? Izidro, no começo de “Droenha”, diz a Jenzirico que o lugar, para onde ele vai, é onde “viviam certos fugidos criminosos” (ROSA, 1985, p. 50). Com esse ensejo, passemos ao que, da estória, consideramos mais importante para o nosso estudo:

Amanhecendo o sol dava em desverde de rochedos e pedregulho, fazia soledade, de repente, silêncio. Ventava, porém. Era ali lugar para pasmos; estava-se perto das nuvens. Ele é que não podia retroceder. Voavam gaviões. Jenzirico nunca imaginara ter que matar um homem e vir se esconder na Serra.

De noite Izidro ao topo escaldado o guiara, dizendo que lá em seguro viviam fugidos criminosos; surpreendia agora ser um deles. Muito fino respirava. Tinha de se resguardar mochila e saco, para descanso, dormir mesmo pudesse; numa reentrância, quase gruta, se agasalhara do ar. Diante avistava penhasqueira, a pique, prateleiras de pedra. Só perigos o esperassem, repelia pensamentos, ninguém está a cobra da doideira de si e dos outros. Ali era um alpendre. (ROSA, 1985, p. 50)

O espaço estruturado em “Droenha”, mimeticamente anti-geográfico, esvaziado de precisões, sendo uma atmosfera de “desverde, rochedos e pedregulhos” (a própria designação

“a Serra” já demonstra que a ordem sobre a qual subjaz o lugar carece de delimitação objetiva). Contudo, a formulação espacial – juntamente ao que, como consequência, tal representação produz em conflito psicológico em Jenzirico (os outros personagens são apenas mencionados, passageiros, indo e vindo na estória) – é um dos alicerces poéticos mais fundamentais para o entendimento de “Droenha”. A Serra, como vemos nos trechos supracitados, já se apresenta como ambiente extraordinário: um “lugar para pasmos”. “Perto das nuvens”, o “alto” em que se afugenta o herói é símbolo de uma almejada proximidade com uma outra ordem de acontecimentos, menos terrenal. O penhasco em que Jenzirico encontra-se é, sobretudo, dimensionado pela estranheza que representa, pela apreensão que o segue: “muito fino respirava”. Jenzirico, ao se imaginar num lugar ermo, orbitado por vários criminosos escondidos, está num “alpendre”. Sendo o alpendre a parte de uma edificação que representa o limiar entre um exterior e um interior, a Serra em que se encontra o herói é também símbolo de uma divisão entre uma ameaça interna e outra externa: o medo-culpado de ser atacado por um criminoso (espelho de um suposto “si mesmo” de Jenzerico) e a possibilidade que, de fato, “um Jenjibirro” esteja entre as brechas e grutas da montanha. Prossigamos:

Das fendas do paredão, a intervalos, apareciam pequenos entes, à espreita, os mocós. Jenzirico preservava chapéu na cabeça. Dispunha apenas de espingarda e faca, o revólver botara fora, após o susto do ato. Izidro voltaria, certo, com mais coisas, conselhos, comida, pelo que lhe cabia parar aqui. Mesmo a Serra estava nos arrabaldes do mundo. Seu ânimo se sombreou. Zevasco, tranca-ruas, ele tivera de a tiro acabar, por própria justa defesa, é quando a gente se estraga. Viu que temia menos a lei que caso de desforra de parentes; aprumou-se e andou. Os mocós assoviavam sumindo-se nas luras.

Precisava de conhecer o situado: o chão, em que permeio os burgaus rareava grama, o facheiro, cardos; tufos de barbacena e arnica cerrando o adro pedrento. De lá devia pouco descer. Sobrestado, tardador, quis escolher qualquer rumo, mão em arma. Jenzirico... – ele de súbito se advertiu, vez primeira atentava em seu nome, vasqueiro, demais despropositado. Se benzeu, sacou de ombros, tudo sucedia por modo de mentira.

Despassou volumes de rochas erguidas e lajes em empilho, pisava alecrins, o sassafrás-serrano, abeirava despenhadeiros. Ia topar de perto os outros definidos foragidos, se dizia que plantavam mandiocal, milhos, deparando com esses não havia de estranhar o acaso. De pau em-pé, só se notando ainda candeias, bolsas-de-pastor, alguma que uma tipuana. Pássaros cantavam feito sabiás, vai ver sabiás mesmo. Entanto estranhava o que avistava – não o feitio dos espaços, mas o jeito dele mesmo enxergar – afiado desenrolado. Até assim ramas e refohagem verdeando com luz de astúcias. Agora, altas árvores. (ROSA, 1985, pp. 50-51)

O excerto supracitado é bastante representativo de um crescendo tensional, cuja ascendência adensa a sensação de perigo iminente, ao redor do protagonista. A sentença

“pássaros que cantavam feito sabiás, vai ver sabiás mesmo” reafirma a atmosfera de ameaça que, a cada nova passagem de tempo (passagem indeterminada e sobre a qual falaremos mais tarde), faz com que Jenzirico perceba em cada susto, em cada barulho ou movimento animal, alguém que está vindo capturá-lo. O “vai ver sabiás mesmo” revela a desconfiança do protagonista sobre o que levaria a uma conclusão óbvia e clara: se um pássaro canta como sabiá, ele é um sabiá. Sobretudo, o “vai ver” adiciona, sutilmente, uma desestabilização emocional que, pelo medo engradecido, desemboca em instabilidade perceptiva. Não à toa, os mocós são primeiramente captados como “pequenos entes” (o que, sem dúvida, lhes atribuem o tom de estranhamento), só posteriormente validados como sendo os pequenos animais. Observemos também que, em dessemelhança às demais estórias já refletidas neste estudo, a enumeração de plantas presentes na Serra aponta para uma tentativa de abarcamento total, do alcance de uma visão segura daquele espaço indiferenciado entre pedras e plantas. O esforço de hiperdilatação perceptiva de Jenzirico faz com que, não tendo atentando antes, reflita sobre agora estranheza do seu nome (quase homófono ao “Genserico, rei dos vândalos”, famoso pelos saques que encabeçou na Roma Antiga. Agora, porém, na nova ordem rosiana, Jenzirico é o “saqueado”), “demais despropositado”, no meio de um burgau<sup>69</sup>: Jenzerico passa a enxergar pela retina do assombro. Uma outra forma de ver (ou melhor, a necessidade de ver sob luz completamente outra, “a luz de astúcias” antecipadora de um ataque que nunca atingiu o herói), diz-nos Guimarães Rosa por meio de “Droenha”, redimensiona o espaço e os sentidos a ele atribuídos. Reflitamos, agora, sobre como esse hiperbólico assombro é estabelecido formal e ritmicamente no conto:

Sustou-se por rumor, mas só por espavento: as brujararas. Teve de querer rir simples. Desaprazível a Serra não era, piava o lindo-azul, jeojeou o bico-miúdo; embora convindo voltar: caçadores e seus cachorros frequentavam os campestres vertentes. Entortado espiava. *De temer a gente tinha que fazer costume.* (ROSA, 1985, p. 51, grifos nossos)

[...] Os homiziados outros prosperavam quilombo, em confim de macegal e matos, velhacutos; tivesse um o ousio de aqueles ir procurar, por companhia? *A gente tem de temer a gente.* Jenzirico sempre receava acender o fogo, alguém se instruisse do lumaréu. Mas rebém as lavaredas de canela-de-ema e candeia o aqueavam, permanecido no esconso. Despertou – ouvindo espirro humano. [...] Então ele mesmo era quem tinha espirrado? (ROSA, 1985, p. 52, grifos nossos)

Tornado a si, após, Jenzirico tiritou, variava de querer qualquer calhau pontudo ou um pau: pelos mocós, que à noitinha descem das frinchas pedredas para

---

69 Acreditamos que a palavra “burgau”, para a qual não encontramos sentido em língua portuguesa, refere-se à palavra alemã “berghaus”, cujo significado é “casa de montanha”.

caminhar, os coelhos-ratos. *Vai, o frio de grimpa fazia o tamanho do medo.* (ROSA, 1985, p. 53, grifos nossos)

A presença de “repetições variadas” de sentenças, cujas estruturas demonstram a cifra de uma sugestão rítmico-temporal, só podendo ser compreendidas a partir de uma lógica interna ao desenvolvimento da estória em questão, já foi refletida em análises anteriores. Vejamos, porém, como as relações de Jenzirico com o medo criam, em “Droenha”, tais estruturações: 1. No primeiro trecho citado, a assertiva “De temer a gente tinha que fazer costume” marca, na estória, um momento inicial e ainda adaptativo do olhar de Jenzirico à “luz de astúcias”. O personagem, que se assusta com o barulho de pássaros, projeta em si mesmo estados de tensão e atenção forçados, necessários como proteção. O medo de Jenzirico é, ainda, generalizado. É um medo direcionado a todos os ângulos da Serra inominada; 2. Na segunda aparição, a frase variada “A gente tem de temer a gente”, referente à cogitação de procurar ajuda no quilombo e subsequente à aparente visão que Jenzirico teve de um homem nu (“[...] Por trás de buranhém e banana-brava, um homem, nu, em pelo” (ROSA, 1985, p. 51)), especifica o medo de Jenzirico, direciona-o a uma figura humana. Ainda sobre o segundo excerto, observemos a justaposição entre “Despertou – ouvindo espirro humano” e “Então ele mesmo era quem tinha espirrado?”. A confusão entre o autor dos espirros pode implicar em duas proposições de sentido, não excludentes: a primeira delas, não sendo a intenção de nossas reflexões, aponta para a possibilidade simbólica do duplo em “Droenha” (observemos que o nome “Jenjibirro” é sonoramente semelhante à “Jenzirico”); a segunda delas, a mais importante para o que argumentamos, tem que ver com o duplo sentido do “temer a gente”, algo análogo ao que anteriormente colocamos sobre as relações entre interioridade e exterioridade da Serra-alpendre: o “temer a gente” pode ser interpretado como “temer as pessoas” e “temer a si mesmo”. A nudez do homem visto por Jenzirico e a nudez final do protagonista sugerem, simbolicamente, os delimites do medo do “eu” ou do “outro”; 3. Por fim, em “Vai, o frio de grimpa fazia o tamanho do medo” Jenzirico finalmente nu (como em sua antevisão?) e sozinho, não dimensiona o seu terror pelo estranhamento ou pela presença ameaçadora de um “outro”, mas justapõe o tamanho do medo ao frio causado por sua desamparada nudez: “Nu chorando ele fechava os olhos, com vergonha de solidão” (ROSA, 1985, p. 53).

O ritmo temporal de “Droenha”, tempo relativo ao alto da Serra, tempo anti-relógio, também pode ser conduzido desta maneira: “As estrelas mesmas se aproximavam. De dia, o

calor, na regência do sol, as fragas amareladas alumiavam, motanhitância, só em madrugadas e tardes se sofria o enfrio e vento” (ROSA, 1985, p. 52). À noite: momento em que a escuridão torna as estrelas mais visíveis e, provavelmente, dignificava a Serra como lugar extraterreno aos olhos de Jenzirico, pela proximidade do céu. De dia: a luz hiperboliza as grandes pedras. Às madrugadas e às tardes: não exatidão de horário, mas a emergência subjetivada do sofrimento do herói. Aliás, o tempo é também determinado pela força atmosférica da Serra: por trazer para perto as estrelas, por clarear as pedras durante o dia, por “ventar e fazer” frio no intermédio dos três ciclos. Na Serra de “Droenha”, lugar em “pedra e brenha”: “Jenzirico pedia o de que se revestir, e voltar para o mundo sueto, ciente de mais fortes fazeres, trouxesse um mocó, por estripar, trem único que aqueles dias caçara num dali e dalém [...]” (ROSA, 1985, p. 54). De sua localização indeterminada – na Serra é somente “alto”, tudo é um “dali e dalém” (espaço terreno (dali) quase celeste (dalém)) –, Jenzirico “volta para o mundo”, assassino não de um Zevasco, mas de um mocó.

#### 8.10 ESSES LOPES

A expressão “Esses Lopes”, que titula o décimo conto do *Tutaméia*, tem uma estruturação de sentido análoga a “os renquicães”. Inicia-se a estória com esta sentença: “MÁ GENTE, de má paz: deles, quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três” (ROSA, 1985, p. 55). Observemos, logo de início, a “gramática criativa” dessa passagem. O “má gente” que, em semelhantes casos discutidos anteriormente, poderia suscitar uma indeterminação referencial provisória – de um signo e um significado ainda por vir no enredo do conto – aponta, na verdade, para o fator de uniformização que serve de mote para tal título: a maldade da linhagem “dos Lopes”. Há um outro aspecto interessante nessa formulação. O “esses” que transforma em uniformidade a “estirpe” dos mencionados “Lopes”, criando uma indiferenciação a partir da essencialização da maldade referida (em outras palavras, o “esses” funciona como um indeterminante de particularidades possíveis nos “Lopes” individuais), também estreita a referência para uma ascendência de “Lopes” muito precisa: os que, quando vivos, perturbaram a existência de Flausina (eixo centrípeta dessa estória), também conhecida como Maria Miss (“Eu queria me chama de Maria Miss, reprovo meu nome, de Flausina” (ROSA, 1985, p. 55)). A entrada “dos Lopes” na narrativa de Flausina – que, quando jovem,

pobre e feliz, gostava de “cantigas de roda e modinhas de sentimento” (ROSA, 1985, p. 55) e que relata sua estória a um interlocutor indeterminado (daí a “justificativa”: “Aos pouquinhos, me alembro” (ROSA, 1985, p. 55)) – deu-se desta maneira:

Deus me deu esta pintinha preta na alvura do queixo – linda eu era até remirar minha cara na gamela dos porcos, na lavagem. E veio aquele, Lopes, chapéu grandão, aba desabada. Nenhum presta; mas esse, Zé, o pior, rompente sedutor. Me olhava: aí eu espiada e enxergada, no ter de me estremecer.

A cavalo ele passava, por frente de casa, meu pai e minha mãe saudavam, soturnos de outro jeito. Esses Lopes, raça, vieram de outra ribeira, tudo adquiriam ou tomavam; não fosse Deus, e até hoje mandavam aqui, donos. A gente tem é de ser miúda, mansa, feito botão de flor. Mãe e pai não deram para punir por mim.

[...] O homem me pegou, com quentes mãos e curtos braços, me levou para uma casa, para a cama dele. Mais aprendi lição de ter juízo. Calei muitos prantos. Aguentei aquele caso corporal.

Fiz que quis: saquei malinas lábias. Por sopro do demo, se vê, uns homens caçam é mesmo isso, que inventam. Esses Lopes! – com eles, nenhum capim, nenhum leite. Falei, quando dinheiro me deu, afetando ser bondoso: “Eu tinha três vinténs, agora tenho quatro...” Contentado ele ficou, não sabia que eu estava abrindo e medindo. (ROSA, 1985, pp. 55-56)

Sobre o primeiro parágrafo supracitado, a única marcação diferencial do “Zé Lopes” em relação aos “outros Lopes” dá-se pelo seu superior teor de maldade. Zé “veio” (“E veio aquele”) e não sabemos de onde, importando apenas que veio como um movimento aborrecido para a vida de Flausina. Vieram, “os Lopes”, de “outra ribeira” também sem nome: o caráter-outro dessa ribeira, aliás, possui atmosfera infernal, e a associação feita à providência divina como contedora do elemento caótico que “os Lopes” representa (“não fosse Deus, até hoje mandavam aqui”) transforma o comum rio em um quase Aqueronte dantesco. Também não sabemos o “aqui” no qual Flausina reside. Sabemos, contudo, que este “aqui” é menos uma determinação local do que a marca de uma diferenciação incontornável entre os níveis de malignidade das pessoas comuns (como Flausina) e de toda a “raça Lopes”. Vejamos que o elemento caótico-demoníaco que mencionamos anteriormente, relacionado às figuras “dos Lopes” é, mais tarde, ampliado como categorização específica e uniformizada de homens, para os quais “os Lopes” são exemplos incontestáveis: “Por sopro do demo, se vê, uns homens caçam é mesmo isso, que inventam. Esses Lopes!”, “uns homens” que “caçam” apenas satisfação pelo abuso sexual tornam-se sinônimos “dos Lopes”. Após a agressão (o caso corporal) que Flausina sofre do Zé Lopes, os desenlaces da estória estão postos: a quase Maria Miss, que planejará astuciosamente (“abrindo e medindo”) a mortes de todos os irmãos Lopes. Vejamos:

E os Lopes me davam sossego?

Dois deles, tesos, me requerendo, o primo e o irmão do falecido. Mexi em vão por me soltar, dessas minhas pintadas feras. Nicão, um, mau me emprazou: - “*Depois da missa de mês, me espera...*” Mas o Sertório, senhor, o outro, ouro e punhal em mão, inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa. Padecei com jeito. E o governo da vida? Anos, que foram, de gentil sujeição, custoso que nem guardar chuva em cabaça, picar fininho a couve.

[...] Se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos, a tiros e ferros. Nicão morreu sem demora. O Sertório durou, uns dias. Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por a piedade de todos; pobre, duas e meio três vezes viúva. Na beira do meu terreiro.

Mas um, mais, porém, ainda me sobrou. Sorocabano Lopes, velhoco, o das fortes propriedades. Me viu e me botou na cabeça. Aceitei, de boa graça, ele era o aflitinho dos consolos. Eu impondo: - “*De hoje por diante, só muito casada!*” Ele, por fervor, concordou – com o que, para homem nessa idade inferior, é abotoar na casa errada. E, este, bem demais e melhor tratei, seu desejo efetuado. (ROSA, 1985, pp. 56-57)

Flausina, primeiramente, mata o marido Zé Lopes, envenenando-o aos poucos: “Na cachaça, botava sementes de cabaceira preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela desatada vontade, nem confirmo que seja crime.” (ROSA, 1985, p. 57). O duelo que se segue à morte do primeiro Lopes, cujo centro disputado é Flausina, dá-se entre Nicão e Sertório – outros dois Lopes – como mostrado no trecho supracitado. “Maria Miss” propicia tal enfrentamento provocando os ciúmes de Sertório contra Nicão: “[...] Vi foi ele sair [Sertório] fulo de fulo, revestido de raiva, com os bolsos cheios de calúnias. Ao outro eu tinha enviado recado, embebidos de doçuras.” (ROSA, 1985, p. 57). Por último, Flausina casa oficialmente com o Sorocabano Lopes e, tantas vezes enfatizando a própria pobreza, termina herdando a riqueza do velho. Mencionada essa caracterização geral do enredo de “Esses Lopes”, foquemos, agora, em algo mais fundamental: uma breve análise de como, em algumas passagens supracitadas, a noção de tempo é apreendida e formulada. A primeira delas – “E o governo da vida? Anos, que foram, de gentil sujeição, custoso que nem guardar chuva em cabaça, picar fininho a couve.” – é uma exemplar “temporalização anti-relógio” rosiana (“amatemática” como “duas e meio três vezes viúva”): o tempo é refreado pela paciência, não positivo, relativizado pela resignação de Flausina. A segunda, por sua vez – “Ele, por fervor, concordou – com o que, para homem nessa idade inferior, é abotoar na casa errada” – mede a idade de Sorocabano Lopes não pela racionalização de uma consecutividade temporal-matemática, cujo “inferior” que a adjetiva deveria sinalizar menos anos de vidas. O tempo de vida de Sorocabano é, portanto, medido no mesmo sentido em se diferencia a Alta Idade Média da Baixa: pela aproximada decadência.

Enfim, a estória conclui-se com a liberdade tão desejada por Flausina. A protagonista, marcando o ritmo-tempo das passagens relembradas de sua vida narrada, dá-nos algumas reverberações de sentido entre o par simbólico “ser governada” *versus* “desferrada”. No início da estória, Flausina diz-nos: “[...] primeiro, os outros obram a história da gente” (ROSA, 1985, p. 55) e aponta para a tomada de poder que “os Lopes” conseguem exercer em sua vida. Depois, em um trecho que já comentamos com outros propósitos, reflete: “E o governo da vida? Anos, que me foram, de gentil sujeição, custoso que nem guardar chuva em cabaça, picar fininho couve.” (ROSA, 1985, p. 57). Por último, como no trecho supracitado, “Entanto que enfim, agora, desferrada” e com o dinheiro herdado de Sorocobano, envia os filhos inominados para um longe que é – ao mesmo tempo – uma hipérbole da distância e uma medida de proteção contra a “estirpe” potencialmente maldosa “dos Lopes”. Da idade de Flausina, não sabemos. Sabe-se, apenas, que é velha e ama um jovem: “Que podia ser mãe dele, menos me falem, sou de me constar em folhinhas de data?” (ROSA, 1985, p. 58). O tempo anti-relógio rosiano ignora datas e preserva no tempo uma latente Maria Miss que, contornando a direção entrópica do tempo, está sempre a reviver (na parcialidade do que rememora) que “[...] um dia já fui muito menininha...” (ROSA, 1985, p. 58).

### 8.11 ESTÓRIA N.º 3

O conto que agora analisaremos inicia-se com uma sentença notável, sob o ponto de vista que escolhemos para este estudo. “CONTA-SE, comprova-se e confere que, na hora, Joãoquerque assistia à Mira frigir bolinhos para o jantar, conversando os dois pequenidades, amenidades, certezas” (ROSA, 1985, p. 59). A primeira coisa que desejamos comentar sobre a abertura da estória tem que ver com a quase contradição de termos advinda da relação entre o “Conta-se” e os subsequentes “comprova-se” e “confere”: a princípio, a indeterminação referencial sobre “quem contará o que será contado” (com o “Conta-se”) é pretensamente arrefecida pelos verbos posteriores que (ao encetarem um sentido de verificabilidade sobre os acontecimentos que virão a ser contados) determinam a aferição anterior dos eventos que serão narrados. Contudo, atentemos para o aparente enigma que dá título ao conto. Uma “Estória número três” que, na verdade, é a décima primeira estória do *Tutaméia*. Que, à maneira do “questionamento ontológico da consecutividade” já mencionado anteriormente

neste estudo (sobre as *Terceiras Estórias* não precedidas pelas Segundas), propõe um eixo cujos termos que o antecede e o sucede não existem sob perspectiva linearizada. Porém, voltemos novamente ao “Conta-se, comprova-se e confere”: embora tal sentença não esteja realmente sob o critério factual de supostas fontes (lembramos que estamos a tratar de ficção e, sobretudo, de ironia rosiana), o título “Estória Nº 3” – se correlacionado aos três verbos alinhados consecutivamente – parece sugerir que a Estória Número Três é a versão terceira emergida após um primeiro contar, um segundo comprovar e um terceiro conferir. Há ainda outro complexificador no referido conto, e tem que ver com o que identificamos como característica presente na maior parte das estórias do *Tutaméia*, a configuração de um personagem que se coloca como “eixo centrípeto” da narrativa. Observemos estas passagens:

E estrondeou aí foi então do pacato do ar o: – “*Ô de casa!*” – varando-a até a cozinha onde sobreditamente se fitavam Joãoquerque e Mira, que tremeram tomando rebate.

Ô! Renovou-se abruito o brado, esmurrada a porta, ouvida também correria na rua, após estampido de arma, provável à boca do beco, Mira deixando cair a escumadeira trouxe ante rosto as mãos, por ímpeto de ato, pois já as retorcia e apertava-as contra os seios; sozinha ela residia ali, viúva recém, sem penhor de estado nem valedio pronto. Joãoquerque encostou o peito à barriga, no brusco do fato, mesmo seu nariz se crispou meticuloso.

Porque a voz era do vilão Ipanemão, cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido impune como o rol dos flagelos. De que assim lhes sobreviesse, mediante o medonho, era para não se aceitar, na ilusão, nesses brios. Mas o destino pulava para outra estrada. Mira e Joãoquerque e Ipanemão cada qual em seu eixo giravam, que nem como movidos por tiras de alguma roda-mestra. (ROSA, 1985, p. 59)

É possível notar, com o trecho supracitado, a anunciação de três personagens – Joãoquerque, Mira e Ipanemão – potenciais protagonistas/eixos da narrativa: Mira, como virtual vítima do “violador de mulheres”; Joãoquerque, apaixonado por Mira (Diz-nos o narrador: “Sim, senhor, senhora, o amor. Cercavam-nos anjos-da-guarda, aos infinhões” (ROSA, 1985, p. 59)), podendo exercer o protagonismo de defensor. Ou também de vítima, pois Ipanemão era “matador de homens”; Ipanemão, cujo nome configura em si mesmo uma ênfase, poderia figurar como um protagonista-caótico. Sabemos nós, leitores de “Estória Nº 3”, como tal dilema é resolvido no desenrolar do conto. Contudo, ao analisarmos um texto literário, em nossas leituras analíticas, precisamos encará-lo sempre como um ato inaugural, como uma nova origem, como quem adentra em infinito círculo hermenêutico<sup>70</sup>. Tal

---

70 Com isso, fazemos clara referência aos desenvolvimentos conceituais de Hans-Georg Gadamer. Para que se tenha ideia de como o autor define o citado movimento circular de revisão, projeção e interpretação de um texto,

argumento sobre um “protagonista em suspensão”, no início da estória, pode ser confirmado por esta sentença, acima colocada: “Mira e Joãoquerque e Ipanemão cada qual em seu eixo giravam, que nem como movidos por tiras de alguma roda-mestra”. O “eixo que gira” é símbolo perfeito desse protagonista por vir: como se, em uma dimensão na qual uma moeda pudesse ter três faces, cada lado – em um giro no ar anterior ao alcance do chão – suportasse igual probabilidade de ser o eleito. A delimitação do grande evento a ser narrado posteriormente, e do centro gravitacional que dimensionará essa importância, é dada não por uma sequência de acontecimentos captados e ordenados linearmente, mas pelo “destino que pululava”, “por alguma roda-mestra”. O tempo engenhoso rosiano (como em “Desenredo”), e os eventos que contém teleologicamente, reafirma o dimensionamento de uma reordenação cósmica (não-cartesiana) que o *Tutaméia* (em sua macroestrutura) já nos sugeria. Continuemos:

Agora, porém, portintim, ele a quem queira ouvir inesquecivelmente narra, retintim, igual ao do que os livros falam, e três tantos. Joãoquerque diz tudo.

De que primeiro nada pensou, nulo, sem ensejo de ser e de tempo, nem vergonha, nem ciúme, condenado, mocho, empurrado, pois. Mira mesma mandou-o ir-se, com fechado cochicho, salvava-o; em finito tinha-se apagado o fogo, reinava só no borralho o ronrom do gato. Ela se ajoelhara, rezava, com numa mão a faca, pontuda, amolada, na outra o espeto, de comprimento de metro.

Teria ele de ganhar o nenhum rumo, para a vastidão – *Pai-do-Céu!* – não se lhe dando largada cá a Mira, sem porto e paz, podia nem com o vozerio do Ipanemão, rompedor de harmonia, demoniático. E se debatia já à porta dos fundos, custou-lhe rodar a tramela, no triz de escape. Pôs-se para fora. (ROSA, 1985, p. 60)

Com o trecho supracitado, o princípio de incerteza sobre quem será o ponto centrípeto da estória é anulado. Os feitos narrativos de Joãoquerque, porém, não são imponentes logo de início (como, por exemplo, no caso da travessia fluvial de Hetério). Se dão, por outro lado, ao fim do que é relatado em “Estória Nº 3”: Joãoquerque começa a estória resignado, acovardado e curvado com o “peito encostado à barriga”, como nos diz o narrador. Porém, a focalização na descrição do intenso conflito psicológico de Joãoquerque (embora a Mira mesmo duvide da capacidade de ação do amante, pois “mandou-o ir-se, com fechado cochicho, salvava-o”) torna indubitável que é o símbolo-cerne do enredo. Mas antes de voltarmos às nossas reflexões, para a transição de covarde a herói de Joãoquerque, comentemos alguns excertos da

---

veja-se esta passagem de *Verdade e Método* (2014): “Quem quiser compreender um texto, realiza sempre um projetar. Tão logo apareça um primeiro sentido no texto, o intérprete prelineia um sentido do todo. Naturalmente que o sentido somente se manifesta porque quem lê o texto lê a partir de determinadas expectativas e na perspectiva de um sentido determinado. A compreensão do que está posto no texto consiste precisamente na elaboração desse projeto prévio, que, obviamente, tem que ir sendo constantemente revisado com base no que se dá conforme se avança na penetração do sentido” (GADAMER, 2014, p. 256).

citação acima colocada. Primeiro, o espaço em que se passam os eventos do conto é, desde o início, indeterminado: “[...] o Ipanemão! dele era o que se passava, dono das variedades da vida, mandava no *arraial* inteiro” (ROSA, 1985, p. 59, grifos nossos). A esta altura de nossa dissertação, já ficou claro o uso renitente do termo generalizante “arraial” como forma de localização dos eventos que ocorrem nos contos. Entretanto, observemos que, mesmo sem especificações espaciais, o estado emocional do protagonista cria uma ordem imagética para o espaço que o rodeia, numa espécie de reverberação de sua própria subjetividade: o “nenhum rumo” para o qual Joãoquerque foge representa menos um destino *a ser determinado* que o próprio estado de espírito do personagem, dividido entre a covardia e a culpa por ter abandonado Mira. A “vastidão”, se justaposta à figura de Ipanemão, pronuncia ares de imensidão de um céu *post-mortem*. Por último, observemos a caracterização da figura de Ipanemão (e como tal representação é fundamental para o argumento que levantamos neste estudo, de maneira geral, e para a ascensão dos feitos de Joãoquerque em “Estória N°3”, de forma específica): “rompedor de harmonia”, “demoniático”, Ipanemão será o ensejo necessário para o ato de “recosmicização” que Joãoquerque, mais tarde, realizará. Acompanhemos, ainda, a fuga do protagonista:

Pelo escuro quintal corre Joãoquerque, com árvores diversamente e moitas em incuido, nelas topava ou relava, às tortas de labirinto, traspassoso o quintal que nunca se terminava, se é que só lá em baixo, tão além, na cerca, onde houvesse depois o valezinho de um riacho, Joãoquerque corria e, quase no fim – já desabalado milagre era ele vencer o terreno, não conhecido – derrubou-se: no tentar estacar, entrevedo acolá injustos vultos, decerto de uns dos duros do Ipanemão, mas explicados mais tarde como sendo apenas o touro e vacas, atrasados noturnos ainda pastando, de Nhô Bertoldo.

[...] Por ora, seca a goela e amargume, o doer de respirar, como um bicho frechado. A vão querer escapulir, seguir derrota, imundo vexame. O Ipanemão não consentia, parecia ter-lhe já pulado por cima, às distâncias – aonde que viesse, esse havia de o escafiar – nem lhe valesse o fraquejo. Valia era sossegado morrer... – foi o alívio que propôs-se, suando produzidamente. Ipanemão, cão, seguro em enredo de maldade da cobra grande, dele ninguém se livrava, nem por forte caso. O mais era com a noite – isto é, os abismos, os astros. Joãoquerque prostou-se, como um pavio comprido. (ROSA, 1985, pp. 60-61).

O espaço labiríntico, em que se transforma o quintal da casa de Mira para Joãoquerque, sublinha significado semelhante ao que comentamos, anteriormente, sobre o “nenhum rumo”. O quintal de tamanho infinito é hiperbolizado pela aflição do protagonista. O espaço, dimensionado pelo medo do personagem-eixo de “Estória N° 3”, configura um “lá em baixo”, um “tão além” como suspensão de limites, como se os passos de Joãoquerque fossem propiciadores de uma expansão ilimitada. Se olharmos com cuidado, perceberemos que o

primeiro parágrafo supracitado possui apenas um ponto final: a própria organização e sequenciação dos termos e imagens em tal trecho é formalizada de maneira frenética, a quase inexistência de um final para a sentença é símbolo estruturado do sem-fim percorrido por Joãoquerque. O Ipanemão – o elemento caótico –, ao contrário de Joãoquerque, controla “as distâncias”, as diminui (“aonde que viesse, esse havia de o escafuar”), como a força demoníaca que – imaginada – impele Riobaldo na travessia do Liso do Sussuarão. Ipanemão, diabólico, como o “Solto-Eu” do *Grande Sertão: Veredas*. Ainda sobre o trecho supracitado, cotejemos a sentença “Joãoquerque prostou-se, como um pavio comprido” à já comentada “Joãoquerque encostou o peito à barriga, no brusco do fato, mesmo seu nariz se crispou meticoloso”: a imagem repetida e variada da curvatura do corpo do protagonista, estabelecendo um ritmo (porque reiterativamente recriada), também marca um ponto de virada incontornável na narrativa. Vejamos:

Com firme indireção, para maior coragem, pés de lobo. Como se fosse, diabo-do-céu!, brincar de matar, de verdade, o chão na base do passo. Passou-lhe o nada pela cabeça. Na rua, à vista de Deus e de todo-o-mundo – cometeu-se. O resto, em parte, é contado pelos outros.

[...] Desreconheceram o vindo Joãoquerque, por contra que tanto sabido e visto. Mais o viam desvirado convertido.

Foi aliás de modo imoderado, que ele se chegou, rodeando um perigo, com cara de cão que não rosna, em sua covarde coerência: no não querer contenda. Saudou, parou, pasmoso, como um gesto detém a orquestra inteira.

Diz-se que era o dia do valente não ser, ou que o poder, aos tombos dados, emana do inesperado; ou que, vezes, a gente em si faz feitiços fortes, sem nem saber, por dentro da mente.

Ipanemão pendeu o rosto, desditado, os instantes hesitosos; ai foi revirando, rodou-se mesmo agachado, de moventes cócoras – pondo-se inteiro de costas para o outro, do qual a esquivar olhar e presença.

Joãoquerque, porém, o rodeou, também, lhe pediu – *Olhe!* – baixo, e, erguendo com as duas mãos o machado, braz!, rachou-lhe em duas boas partes os miolos da cabeça. Ipanemão, enfim, em paz. Até aquele dia tinha sido imortal; perdeu as cascas. (ROSA, 1985, p. 62).

A proposição gramatical de um “firme indireção” (quase um oximoro) é já vislumbre inicial da reordenação que, ao matar Ipanemão, ocorrerá ao “eu” de Joãoquerque. A justaposição da ideia de firmeza (de uma retidão) a uma “indireção” (não “direiteza”) configura imagem pertinente ao nosso argumento central: a “indireção” rosiana tem mais de “redireção” do que um “sem-rumo”. Só então, ao reordenar seu caminho, Joãoquerque adentra na trilha do extraordinário. A “gramática” utilizada para representar essa transição é exemplar: o “todo-o-mundo” do arraial passa a “desreconhecer” Joãoquerque, ele vira o “desvirado”,

converte-se em outro-senso. Aliás, todas conjecturas engendradas como justificativas para a “virada” de Joãoquerque expressam, elas mesmas, uma “outra ordem” de explicação dos eventos, não medida pelo racional: a primeira delas – “Diz-se que era o dia do valente não ser” – mensura o grande acontecimento por um destino fatal, a incontornabilidade do “valente não ser” porque não poderia, nem conseguiria, ser. A segunda – “ou que o poder, aos tombos dados, emana do inesperado” –, justifica o ato de assassinio de Joãoquerque a uma emanção sobrenatural do acaso. A terceira – “ou que, vezes, a gente em si faz feitiços fortes, sem nem saber, por dentro da mente” –, sugere um âmbito mágico do ego que, desconhecido (mas latente e potencial) –,] pode emergir como uma explosão. O epitáfio de Ipanemão – “Até aquele dia tinha sido imortal; perdeu as cascas” – exige de seus leitores uma reordenação ontológica: se a imortalidade tende ao infinito, não poderia durar somente “até aquele dia”. Portanto, a imortalidade rosiana perde em objetividade, é símbolo do que não precisa justificar a si mesmo. A estória de Joãoquerque é “um gesto que detém a orquestra inteira”, como todas as *Terceiras Estórias*: no instante de sua origem, de sua individuação, relembramos – pelo silêncio da orquestra em suspensão – que as outras estórias (diferenciadas e análogas) esperam por sua hora e sua vez.

## 8.12 ESTORIINHA

“Estoriinha” figura, aparentemente, como uma narrativa moldada a partir de certos aspectos formais que possuem significativa distinção com o que já apontamos sobre os contos anteriores. Antes que analisemos a estória com cuidado, exponhamos de maneira geral o que ela engendra. Num porto, os irmãos Rijino e Mearim esperam por Elpídia, mulher amada por ambos. Assinalado como acontecimento passado (ou seja, momento anterior ao tempo atual da estória), em “Estoriinha” nos é dito que, antes possuindo uma relação amorosa com Rijino, Elpídia termina se apaixonando por Mearim. Elpídia (abandonando Rijino), em algum momento anterior, une-se a Mearim. Contudo, o irmão de Rijino foge da amante, e retorna pedindo perdão a Rijino. Depois de contados tais acontecimentos, “Estoriinha” focaliza no momento dos irmãos unidos, irmãos que – todos os dias – iam ao porto esperar a chegada de Elpídia. O desenlace dos eventos será mencionado quando estivermos analisando, propriamente, alguns aspectos do conto. Contudo, já nessa inicial explanação, é possível

perceber que a ideia de “eixo centrípeto”, demonstrada nos títulos anteriores, não é (ou não é de início, pois problematizaremos tal questão) aplicável na décima segunda narrativa das *Terceiras Estórias*. Começemos, portanto, nossas reflexões:

SENÃO quando o vapor apitou e se avistou subindo o rio, aportava da Bahia cheio de pessoas.

Mearim viu-a e viu que de bem desde a adivinhara, estava para cada hora, por fatalidade de certeza. Sempre de qualquer escuro ou confuso ela se aproximava, apontada. Ele não estremeceu, provado para o silêncio e engasgo. Se entregava a afinal – ao Deus acontecer.

Dez passos, de lado, vigiava, o Rijino também o vapor chegar, como os bichos olham o fogo. Rijino inteiro se quadrava, escondendo essas mãos de costas peludas. Mearim abaixou o rosto, com as ideias de culpas. Se dava de cansado, no impossível de se ser ciente das próprias ações.

Mesma, passageira, ela, alta, saia pintada, irrevogável, bonita como uma jibóia, os cabelos de égua preta.

Foi ver, foi visto. Não adiantava ter-se soltado, deciso deixando-a, não podia fugir para os fins da terra. (ROSA, 1985, p. 64)

O marco zero da temporalização da narrativa, anti-relógio: o súbito apito do vapor da embarcação, como um botão que pode acionar as ações de um filme, revela que a emergência (também súbita) de uma “estoriinha” (embora não singela), foi originada. A referência a um espaço real, que nos salta aos olhos logo no primeiro parágrafo, é algo que comentaremos mais adiante (cotejando com outras referências a “lugares geográficos” presente no conto). Convém-nos agora o questionamento: como, a partir do trecho supracitado, poderíamos definir (se pudéssemos definir) o eixo do conflito psicológico encerrado em “Estoriinha”? Cotejemos as descrições iniciais de cada um dos personagens: 1. Mearim, ao avistar Elpídia, é acompanhado por um fluxo de pensamento que – de certa maneira – o descreve às avessas, por “gestos internos”: pela certeza do sempre retorno da amada (“Sempre de qualquer escuro ou confuso ela se aproxima”), a partir da apreensão pelo reencontro com Elpídia e sobre o desconhecido propósito (talvez perigoso) de Rijino ao juntar os três personagens no porto (“Se entregava a afinal – ao Deus acontecer”). Aliás, a própria falta de moção de Mearim – “ele não estremeceu, provado para o silêncio e engasgo” – formula uma caracterização implosiva. Mearim sentia “ideias e culpas”; 2. Sobre Rijino, ao contrário, sabemos apenas dos gestos, desconhecemos sua “psicologia”, não entendemos o motivo de suas mãos escondidas: se estão nos bolsos, ansiosas, ou se estão cruzadas à frente ou atrás, rígidas; 3. Elpídia é caracterizada superficialmente: “alta”, “saia pintada”, “bonita”; 4. Percebamos, por fim, que – apresentados Rijino e Elpídia – o foco da estória volta a Mearim, ao seu conflito silenciado (mas não silencioso): O “Não adiantava ter-se soltado, deciso deixando-a, não podia fugir

para os fins da terra” não só serve como argumento de uma sugestiva centralização psicológica em Mearim (só ao fim do conto consumada), mas aponta, principalmente, para algo mais fundamental na simbólica geral da estória, que é o constante mover-se do personagem “soltado” (Mearim move-se porque Elpídia sempre o alcança). Agora, para concluirmos se há ou não um centro de gravidade narrativo na estória, centro pretensamente disputado por Rijino e Mearim, cotejemos estas passagens:

[...] Seguro o Rijino pontual soubesse que um dia ela aparecia, havia de vir, com isso ele contava, que a desunião faz as enormes forças. Ela era de não se desvanecer. Tudo – total, o balanço dos anos – tem horas se percebe, ligeiro demais, lumiado se concebe. Que era que o Rijino propositava? Ela se pertencia. (ROSA, 1965, p. 65)

[...] Rijino imaginava em alguém ausente – escarrava. Outramaneira por dentro devia de curtir resumos, de tanta espécie. Dela, de Elpídia, mais nunca nada referia, tirante o de abafo. Ia, a cada vez, exato, ficava vendo vapores. (ROSA, 1965, pp. 65-66)

O primeiro parágrafo supracitado, tratando das potenciais intenções de Rijino, é formulado de tal maneira que, após propor uma impressão inicial sobre o que tal personagem mensurava com suas ações, torna a assertiva – justaposta a uma dúvida final – meramente hipotética. Analisemos: a sentença “Seguro o Rijino pontual soubesse que um dia ela aparecia, havia de vir, com isso ele contava”, que, num primeiro momento, parece “assegurar” os objetivos de Rijino, é, posteriormente, contradita pela incerteza encerrada no questionamento “Que era que o Rijino propositava?”. O que, em leitura preliminar, soa como a certeza de um narrador onisciente, passa a ser, aparentemente, uma dúvida que permanece renitente nos pensamentos de Mearim. O segundo excerto é construído de maneira simétrica: a suposta certeza sobre o ato de imaginar em Rijino é colocada não por um adentramento na consciência do personagem, mas expressada pelo ato de escarrar. Ou seja, se pudéssemos assim formular: Rijino imaginava, logo escarrava. O trecho subsequente reforça nosso argumento: o verbo dever no pretérito imperfeito do indicativo (“por dentro devia de curtir resumos”) concatenado ao silêncio sobre a ex-amante (“mais nunca nada referia”) e ao gestual de retidão (“Ia, a cada vez, exato”), expressa as particularidades do personagem não por um fluxo conflituoso de pensamentos que, como em Mearim, lhe daria certa “verticalidade” de portador do *pathos* da estória. E, com isso, não queremos equiparar a figura de Rijino aos personagens-amorfos estudados em outros contos. Queremos, por outro lado, mostrar que – apesar de possuir certos aspectos-gestuais com ares de dimensão dramática – Rijino funciona como um

centro de tensão que distende a complexificação de Mearim, como veremos nos momentos finais do conto:

A hora era cedo. O povo, influído, mais se ajuntava. Esses vapores aqui chegavam corretos no horário. Ai estavam desembarcando.

Ela, direita – uns meninos carregando o baú e trouxa. Só via a ele, Mearim, receava nada, os brincos balançando, roçando-lhe as faces, vinha com felicidade. Ele no tolhimento; acolá o Rijino; o silêncio triplicado. Aquele perfume chegava ao sangue da gente. O Rijino deu passo.

Rijino em chofre segurara-a por um braço – “*Tu!*” – demo, doloroso. – “*Tu, não!*” – ela renitiu, os dois no enrolamento, curto esforço. Ela puxara por um punhal, mesmo lance, revirava-o, isso, o chiar da água em brasas. Rijino, pafo, caído, uma toda vez, findado.

[...] Mearim, seus olhos se abriram muito, então, brilhados, tanto destapavam. Com que aí chegava o povo, o excesso, as justiças e os soldados.

Mearim se levantou, de ajoelhado também, o sangue respingara-o. Seu coração entendeu. Iria, desde que enterrado o morto, à Lapa do Santuário do Santo-Senhor-Bom-Jesus, por um perdão, pela dor de todos. Depois, a vida dele era só aquela mulher, e mais, sofrida tida e achada, livre ou entre grades, mas que lhe pertencia, em reprofundo, mediante amor. (ROSA, 1985, pp. 65-67)

Antes que discutamos Mearim, façamos um adendo e observemos a marcação temporal que abre o trecho supracitado: “A hora era cedo. [...] Esses vapores aqui chegavam corretos no horário”. O “cedo”, que busca uma delimitação temporal, tende ao deslimite pela referência que indetermina. O “cedo” só é um marco a partir de um paradigma estabelecido: cedo com referência a que horário? A sentença subsequente, ao enfatizar que os barcos “chegavam corretos no horário”, refere-se a um pseudo-relógio (esvaziados de seus segundos, minutos e horas), a um relógio de outra ordem: tanto o “cedo” como o “correto horário” expressam apenas a noção geral – e a única necessária numa perspectiva cósmico-poética rosiana – da pontualidade dos eventos. Agora, voltemos a Mearim e Rijino. Os excertos acima colocados são, em sua maioria, do evento final da “Estoriinha”, do assassinio-desfecho de Rijino por Elpídia. A focalização do olhar da “amante retornada” em Mearim (“Só via a ele, Mearim”) é a consumação simbólica do centramento final do conto, que já havíamos sugerido anteriormente. Rijino, que, num potencial ataque à Elpídia (sugerido pelo segurar do braço), é morto, que é “uma toda vez, findado”, abre o caminho para a ascensão do *pathos* solitário de Mearim: o sangue do irmão respingado, em sua face, é marca de sua tomada de posse narrativa (e o seu levantar – “Mearim se levantou” – é simbolicamente significativo para essa guinada). Mearim, no centro de uma multidão caricatural de “povo, justiças e soldados”, decreta o seu caminho – agora ímpar – de ir à Bahia (ao Santuário do Bom Jesus da Lapa), ser intercessor pelo perdão de todos: dono agora, também, do destino espiritual de Elpídia e

Rijino? Ao citarmos a destinação de Mearim, fica claro que – quase inusualmente – há uma referência espacial geográfica na narrativa, não sendo a única em “Estoriinha”. Cotejemos as passagens do conto que dão evidência a esse tipo de caracterização e reflitamos sobre a problemática:

SENÃO quando o vapor apitou e se avistou subindo o rio, aportava da Bahia cheio de pessoas (ROSA, 1985, p. 64)

Atual ali entanto ela estava, o vapor a entrar, recebido, por meio de zoeira, novidade, grita, deduzido dos extremos do Juazeiro. (ROSA, 1985, p. 65)

Mearim direto a ele, mano mais velho, viera, devido o que havido, depois, cheio de duvidar, doente de despojo. Mas no espaço das Três-Marias o Rijino mais contudo não laborava – de uns e outros ouviu; e, a ele mesmo, o reprovaram, lá, informadamente. Se mudara, o enganado Rijino, sempre por aí – em rumo que Mearim tomou – o rio, escorreito. (ROSA, 1985, p. 65)

Sincero com afeto, quis que Mearim ali em Maria-da-Cruz parasse, onde em fatos ganhava, com caber para companheiro. [...] Ia, a cada vez, exato, ficava vendo vapores. Todo o mundo – rio-abaxo, rio-acima – acaba algum dia passando por estes cais. (ROSA, 1985, pp. 65-66)

O vapor manobrava em o se encostar, ela outro instante desaparecia. Mulher de atentada vontade. Rijino a trouxera e esposa, brejeira de Verde-Grande, quebradora de empecilhos. (ROSA, 1985, p. 66)

[...] Ela fez que feliz oprimido a levasse; saídos escondidos, levará-o, para parar em Paulo-Afonso. Meses que passar, o quanto, despropósitos de vida. Essa ação de estar, ele acaba calcado não aguentara: o susto, uns medos, em madrugada, desgostosa, à voz de reprova, neste mundo tão sujeito.

Sem hoje nem onde, então ele escapara, para qualquer comarca. Antes carecesse de concórdia, outras pausas, a natureza dele sendo mais quieta. Do que agora mudava. Dela tendo saudades, certas. (ROSA, 1985, p. 66)

Ela, vem, que decidida, desastrada. E era o que o Rijino pelo jeito aprovava. Movendo drede para isso que ele Mearim ali em Maria-da-Cruz ficasse, para chamar atraído aquele açoite de amor. (ROSA, 1985, p. 66)

Os dois primeiros parágrafos acima colocados, apesar de citarem localidades reais (Bahia e, provavelmente, o Juazeiro da Bahia), reordenam o espaço geográfico com o sentido de não-afinco (à maneira do que argumentamos sobre o conto “Azo de Almirante”). O Juazeiro e a Bahia, lugares da partida, são propostos como pontos extremos, em cujo meio, imponente, permanece o rio, espaço de constante travessia, do não-permanecer. Atenhamo-nos ao terceiro parágrafo, por sua vez, que nos oferece a localização factual “Três-Marias” (em Minas Gerais) e a sentença “Se mudara, o enganado Rijino, sempre por aí – em rumo que Mearim tomou – o rio, escorreito”: sobre o primeiro elemento, temos a correlação de um

citado espaço real e a impossível permanência nesse mesmo espaço (Rijino havia partido das Três-Marias); no segundo, Rijino é posicionado em uma atitude de não-permanecer que é típica de Mearim (“em rumo que Mearim tomou – o rio, escorreito”): Mearim-personagem, nome de um rio no Maranhão (e Elpídia, nome de sua amada, é nome também de um animal aquático), tem, por meio de um travessão, explicitado dubiamente seu destino (o rio) ou sua natureza de não permanência – como o rio – e de pureza (escorreita).

Observemos com atenção a gramática do quarto e do sexto parágrafo: 1. Perceberemos que as palavras utilizadas para expressar o pedido de permanência, por Rijino ao seu irmão Mearim – “quis que Mearim ali em Maria-da-Cruz parasse” – sugere e reafirma a natureza irrequieta do personagem com nome de rio, sendo sua parada em “Maria-da-Cruz” uma afetuosa concessão a Elpídia (vejamos que, na citação subsequente, o lugar de Elpídia é, também, colocado como um dos pontos de partida da estória, trazida de “Verde-Grande”). No último parágrafo supracitado, temos o uso do verbo “ficar”, com igual sentido: “Movendo drede para isso que ele Mearim ali em Maria-da-Cruz ficasse”; 2. Novamente, no sexto excerto, Mearim (afetuosamente) é “levado a parar” em Paulo-Afonso por vontade de Elpídia: vejamos que tal parada é colocada como “despropósitos de vida”, “ação de estar (permanecer)” que é contrária à natureza de Mearim, daí sua nova fuga, ainda no excerto supracitado, para “qualquer comarca”. Contudo, a caracterização de Mearim que subsegue a esse fugir, aponta para sua natureza como sendo “mais quieta” (“Antes carecesse de concórdia, outras pausas, a natureza dele sendo mais quieta”). Teríamos, aqui, um paradoxo? Não se considerarmos a caracterização que o próprio Guimarães Rosa, na já citada entrevista ao crítico Günter Lorenz, faz do rio: “Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como o sofrimento dos homens” (ROSA In: COUTINHO, 1983, p. 72). A alma de Mearim sendo profunda e necessitando de quietude, seu corpo-de-rio em constante fluir. Aliás, a colocação de um porto como pano-de-fundo fundamental para o desenvolvimento da “Estoriinha” é bastante significativa: um porto não é um espaço de estadia, é um contorno artificial ao rio. É uma transição: “Todo o mundo – rio-abaixo, rio-acima – acaba algum dia passando por estes cais.”

### 8.13 FARAÓ E A ÁGUA DO RIO

A passagem de “Estoriinha” para o “Faraó e a água do rio” é quase branda. Não só a presença das formas variáveis-repetidas, que estamos a argumentar nos contos, proporcionam tal serena transição, mas a renitência de um símbolo que alicerceia ambas narrativas: o rio. Antes, contextualizemos a estória. “Faraó e a água do rio” trata da chegada de ciganos na Fazenda Crispins. A frase que abre o conto é esta: “VIERAM ciganos consertar as tachas de açúcar da Fazenda Crispins, sobre a cachoeira Riachão e onde há capela de uma santa rezada no mês de setembro” (ROSA, 1985, p. 68). Os ciganos chegam como um fenômeno extraordinário: não sabemos quando, mas o que vieram fazer. A referência à cachoeira do Riachão (lugar real, em Minas Gerais) é esvaziada pela inserção de um *locus* menor: a capela da santa sem nome (como o Santo sem nome de Terezinho, em “A vela ao diabo”) é referenciada às avessas. O que aparentemente parece precisá-la (ser rezada em setembro), a dignifica, pela falta de nome, como signo aberto. Voltaremos a discutir a problemática do espaço mais adiante. Foquemos, agora, em outro aspecto que torna “Faraó e a água do rio” demasiadamente semelhante ao conto que lhe é diretamente anterior na ordem do *Tutaméia*. Há, em “Faraó e a água do rio”, quase integral “descentralização” dos personagens:

Eram os sobreditos Güitchil e Rulu, com arteirice e utensílios – o cobre, de estranja direto trazido, a pé, por cima de montanhas, Senhozório tratara-os à empreita, podiam mesmo dormir no engenho; e pôs para vigiá-los o filho, Siozorinho.

Sua mulher, fazendeira Siantônia, receava-os menos pela rapina que por estranhezas; ela, em razão de enfermidade, não saía da cama ou rede. Sinhalice e Sinhiza, filhas, ainda que do varandão, de alto, apreciaram espiar, imaginando-lhes que cor os olhos: o moço, sem par no sacudir o andar; o mais velhos se abanando vezes com ramo de flor. À noite em círculo de fogueiro, perto do chiqueiro, um deles tocava violão. (ROSA, 1985, p. 68).

A única limitação inicial estabelecida por Senhozório aos ciganos é a de que apenas dois deles, os “sobreditos Güitchil e Rulu”, poderiam permanecer na Fazenda para o reparo. Observemos, porém, como se dá a configuração “atmosférica” dos personagens, de acordo com a citação acima colocada. Os dois polos formalmente caracterizantes – o dos ciganos e o dos pertencentes à Fazenda Crispins – são fundamentados em costumes quase caricaturais. Os ciganos distinguem-se pela estranheza, pela astúcia (“arteirice e utensílios”), pelo sem-destino característico (visto que o cobre é trazido de algum “estrangeiro” indeterminado (de estranja) que apenas sabemos ficar por trás de alguma montanha). Os costumes dos ciganos continuam

sendo enfatizados: o tocar violão “perto do chiqueiro” e o “se abanar com ramo de flor”, dando o tom de uma relação mais integrada com a natureza. O “imaginar a cor dos olhos” dos ciganos pela filha de Senhozório é imagem perfeita de um maravilhamento questionador: como, diante de uma língua totalmente estranha, tentar compreender algum som ou significado. Os da Fazenda Crispins, por sua vez, já pelos nomes que figuram, expressam a visão de uma ordenação comum: o pronome de tratamento (Senhor, senhora, sinhá, sinhô) são transformados em radicais e os nomes próprios esvaziados como sufixos. Daí que Siantônia, em sua ordinária posição, teme mais a estranheza que o furto (o ato de roubar como outra caricaturada caracterização dos ciganos). Prossigamos:

Já ao fim de dia, Siozorinho relatou que forjavam com diligência. Senhozório, visse desprante em ciganos e sua conversa, se bem crendo poupar dinheiro no remendo das tachas, só recomendou aperto. Sinhiza porém e Sinhalice ouviram que aqueles enfiavam em cada dedo anéis, e não criavam apego aos lugares, de tanto que conhecessem a ligeireza do mundo; as cantigas que sabiam, eram para aumentar a quantidade de amor.

O moço recitava, o mais velho cabeceando qual a completar os dizeres, em roméia, algaravia de engano senão de se sentir primeiro que entender. O mais velho tinha cicatrizes, contava de rusga de mortes em que um bando inteiramente tomara parte, até os cavalos se mordiam no meio do raivejar. (ROSA, 1985, pp. 68-69)

[...] Mas para arranjar o alambique, de mais um companheiro precisavam, perito em serpentinhas. Senhozório àquilo resistiu, dois dias. Veio ao terceiro o rapaz Floflor: davam-lhe os cachos pelo meio lado da cara, e abria as mãos, de dedos que eram só finura de ferramentas. Dessa hora mais no engenho operaram, à racha, o dia em bulha. Sinhalice e Sinhiza pois souberam que Florflor ao entardecer no Riachão se banhava. Outra feita, ria-se, riam de estrépitadas respostas: – *Cigano non lava non, ganjón, para non perder o cheiro...* – certo o que as mulheres deles ensinavam, de entre bichos da natureza. (ROSA, 1985, p. 69)

O espaço como “travessia”, o abaixo-e-acima que o transforma em não-anfínco em “Estoriinha”, é diretamente recolocado pela percepção de *locus* dos ciganos: “não criavam apego aos lugares, de tanto que conhecessem a ligeireza do mundo”. Concentremo-nos, porém, ainda na estruturação dos personagens. Já mencionamos a clara caracterização dos ciganos a partir da estranheza, o que se repete durante toda a estória. Há um caráter poético-criativo que advém da “outra ordem” representada pelos ciganos: um recitava, o outro gesticulava (“a completar dizeres”), o mais velho “contava”. A nomeação desses ciganos e a consequente despersonalização advinda de termos como “o moço” e “o mais velho” incorrem numa amorfização do bando, que só é minguada por meio das funções que os ciganos exercem na passagem pela Fazenda Crispins: Gütchil, Rulu e Florflor para consertarem a

tacha de açúcar, “as curandeiras” Constantina, Demétria e Aníssia, que possuíam drogas que poderiam sarar Siantônia (ROSA, 1985, p. 70). A respeito de Florflor, podemos ainda mencionar a opinião que tem sobre os banhos, a de que tira o “cheiro”: justaposta à opinião do narrador – “certo o que as mulheres deles ensinavam, de entre bichos da natureza” –, não só sugere a já mencionada suposta conexão generalizada dos ciganos com a natureza, mas uma outra ordem de percepção do real. Daí que, mais tarde, o narrador questiona-nos: “Ceca e meca e cá giravam os ciganos; mas quem-sabe o real possuir só deles fosse?” (ROSA, 1985, p. 70). Demonstrado esse “campo geral” dos dois polos de personagens da estória, o dos “Crispins” e o dos ciganos, vejamos como ascende uma reviravolta em “Faraó e a água do rio”:

E houve a rebordosa. Concorridos de repente, a cavalo todos, enchiam a beira do engenho, eram o bando, zingaralhada. – *Mercês!* – perseguidos, chamavam ajuda; e pela ganjá castelã prometiam rezar em ermidas – *Ah, manucho!* – vocavam Siozorinho.

[...] Já armada vinha gente da terra, contra eles, denunciados: porquanto os ladinos, tramposos, quetrefes, tudo na fingitura tinham perfeito, o que urdem em grupo, a fito pilharem o redor, as fazendas. Diziam assim. Sanhavam por puni-los, pegados.

– *Vós...* – os quicos apelavam para o Senhor. Senhozório ficou do tamanho do socorro.

– *Aqui, não buliram em nada...* – em fim ele resolveu, prestava-lhes proteção, já se viu, erguido o pulso. Mais não precisava. Tiravam atrás os da acossa, desfazendo-se, por maior respeito. Senhozório mandava. Os ciganos eram um colorido. Louvaram-no, tão, à rapa de guais, xingos, cantos, incutiam festa da alegre tristeza. (ROSA, 1985, p. 71)

O alarido causado pela acusação de roubo dos ciganos é o ensejo necessário à ascensão de certa complexidade centralizante em Senhozório. A oposição que emerge de tal situação narrativa – entre a “gente da terra” e os ciganos “denunciados ladinos” – propõe a Senhozório um lugar no mundo, transforma Senhozório em “Senhor”, o agiganta para o “tamanho do socorro”. Como “o gesto que detém a orquestra”, Senhozório estagna a confusão. Sabemos que, na verdade, a dona da fazenda é Siantônia, “era ela a derivada de alto nome, posses; não Senhozório, só de míngua aprededor, de aflições” (ROSA, 1985, p. 69). Apenas no encaminhamento do fim da estória é que tal informação, inserida em momento inicial do conto, ganha real dimensão simbólico-significativa: como se todo o tempo e todos eventos caminhassem para elevação e concentração do “por-se-tornar eixo” de Senhozório. Como Mearim, Senhozório não é o centro da estória: torna-se. Diferente de Mearim, cujo protagonismo chega por mãos alheias (a de Elpídia), Senhozório conquista o seu “mandato”.

Não à toa, tal analogia (que passa pelo rio, mas também pela escalada dos personagens que agora comentamos) desemboca no espaço: o Riachão, lugar real esvaziado de referência pelo narrador rosiano, fica em Três-Marias, lugar onde chegava Mearim e de onde fugiu Rijino. Essa conexão entre as estórias estabelece outra forma de ritmo analógico, cujo sentido parece-nos o hiperdimensionamento de uma concepção de espaço: a travessia como dignificação dos eventos e minimização dos portos-afincos. Para que possamos concluir esta sessão, cotejemos um excerto inicial com os parágrafos finais do conto:

Ousaram pedir: para, trajados cujos casacões, visitarem a Virgem. Siantônia cedeu, ela mesma em espreguiçadeira recostada, pé do altar, ao acesso de velas. Os três se ajoelharam, aqueles aspectos. Outro tanto veneravam a fazendeira – *Sina nossa, dona, é descanso nenhum, em nenhuma parte* – arcavam nucas de cativos – *O rei faraó mandou...* – decisão que não terminava. (ROSA, 1984, p. 69)

A Fazenda Crispins parava deixada no centro de tantas léguas, matas, campos, várzeas, no meio do mundo, debaixo de nuvens.

Senhozório, sem se arreminar, não chamou o filho, da melancolia: houvesse este ainda de invejar bravatas. Ia, porém preto lidar, às roças, às cercas, nas mão a dureza do calejo. Cabisbaixando, entrequanto. Perturbava-o o eco de horas de fantasia, caprichice. Dali, via o rumo do Riachão, vão, veio à beira, onde as árvores se usurpam. A água – nela cuspiu – passante, sem cessação – *Quando um dia um for para morrer, há-de ter saudade de tanta coisa...* – ele só se disse, pegou o mugido de um boi, botou no bolso. Andando à-toa, pisava o cheiro de capins e rotas ervas. (ROSA, 1985, p. 71)

O Faraó e a água do rio impõem constante movimento: o “descanso nenhum” dos ciganos (que migravam por não se submeter aos faraós – “o rei faraó mandou”). O ritmo de um rio “passante, sem cessação” traz-nos imagens quase-contraditórias, contudo complementares: o rio que passa – portanto, é sempre outro – nunca termina, o incessante passar é sua fundamental natureza. A justaposição do “remexer” dos ciganos ao renitente mover-se do rio, como uma “determinação do alto”, justifica o aparente paradoxo entre o “não parar” e “as nucas de cativos”: as nucas de prisioneiros sugerem que o movimento primordial dos ciganos possui um interpenetrar-se de liberdade e prisão, uma “decisão interminável” como é interminável o fluir do rio. Tal percepção pode ser justificada pelo “afetamento” de Senhorzório em favor dos ciganos e contra a “gente da terra”. Em outro momento do conto, Senhorzório sugere um passado de privações: “Avós e terras, gados, as senzalas” (ROSA, 1985, p. 69). Posteriormente, na citação acima colocada, quando os ciganos partem da Fazenda Crispins, Senhorzório volta “ao preto lidar”, ao trabalho na roça: esse movimento, se

correlacionado ao passado rememorado de senzalas, sugere-nos uma anterioridade cativa de Senhozório, antes de ser o fazendeiro Crispins. A melancolia que centraliza a imagem do Senhozório no término do conto, sozinho, pensando que “Quando um dia um for para morrer, há-de ter saudade de tanta coisa”, demonstra uma complexidade psicológica capaz de cativar a liberdade alheia enquanto inquieta a si mesmo seu próprio parar, “às cercas”. A Fazenda Crispins, parada “no centro de tantas léguas”, é como símbolo ampliado de Senhozório: o “arredor” da fazenda, contudo, imagem precisa do espaço “tutaméico”, medido pela grandeza de “tantas léguas”, indeterminado pelo generalizante semântico de “matas, várzeas” e pela imprecisão que propõe “um meio do mundo” (uma limitação) e um “debaixo das nuvens” (que é o mundo todo).

#### 8.14 HIATO

Em “Hiato” permanece certa descentralização inicial da narrativa, como nas duas últimas estórias estudadas. O conto relata a emergência de um acontecimento extraordinário nos caminhos dos vaqueiros Nhácio e Põe-Põe: o surgimento de um touro imenso. O aparecimento do animal gigantesco ergue-se como uma provação súbita: “Dali, escolhidos, eram os dois” (ROSA, 1985, p. 72), diz-nos o narrador. A continuação de tal parágrafo apresenta-nos Põe-Põe e Nhácio: “Põe-Põe, bugresco, menino quase, ágil o jeito na sela-de-campo. Nhácio, ombroso, roxo, perguntador de rastros, negróide herói. Valiam sobre quaisquer, por gaia companhia e escolta” (ROSA, 1985, p. 72). Ainda que ambos sejam personagens propostos sem nenhum conflito dramático inicial, alguns traços caracterizantes do trecho supracitado parecem ensaiar a futura e singela tomada de cena por Nhácio: há certa disparidade imagética entre um “menino quase” e um “negróide herói”. Mais tarde, refletiremos sobre a ascensão de uma centralidade em “Hiato”. Antes disso, vejamos como principia a estória:

REDEANDO rápido, com o jovem vaqueiro Põe-Põe e o vaqueiro velho Nhácio, chegava-se à Cambaúba, que é um córrego, pastos, onde se vê voam o saixê, o xexê, setembro a maio a maria-branca, melhor de chamar-se maria-poesia, e canta o ano todo a patativa, feliz fadazinha de chumbo, amiga das sementes.

Após vargedos, bosques de caparrosa comum surpreendem, em meio à mistura de espécie do cerrado. Rompia-se por dentro de ervas erguidas um raso de vale – ao ruído e refecho, cru, de desregra de folhagens – vindo-nos os esfregados cheiros vegetais ao cuspe da boca. Iam os cavalos a mais – o céu sol, massas de luz,

nuvens drapuxadas, orvalho perla a pérola. Refartávamos de alegria e farnel. A manhã era indiscutível. Tantas vias e retas. (ROSA, 1985, p. 72)

Nhácio e Põe-Põe, num redear de cavalos que exige a rapidez do olhar do narrador, passam por um lugar intitulado com o referente “Cambaúba”, porém seguido de inespecificações, traços indeterminantes, que podem compôr a atmosfera indefinida de qualquer paragem. Toda espacialização da narrativa, portanto, segue a estrutura de um grande quadro geral, pois a Cambaúba é: córrego, pastos, vargedos, bosques, cerrado. A formulação que parece dar sentido mais específico a tal enumeração é a do abarcamento do espaço pelo tecimento de um aglomerado de pássaros. Mesmo os pássaros servem como figuras representativas de uma temporalização que não é uma abstração, cronologia que se impõe como a inevitabilidade das estações do ano: “setembro a maio a maria-branca”, “canta o ano todo a patativa”. O *locus* é descrito como palpável aos sentidos: pelo “ruído” do vale, os “cheiros vegetais”, “massas de luz”. “A manhã era indiscutível”, diz-nos o narrador (sem olhar o relógio), e reafirma a veemente percepção excitada que os parágrafos supracitados simbolizam, em tão claras “vias e retas”. O espaço em “Hiato”, novamente passagem, é descrito num ritmo que reitera a moção de uma travessia: os elementos da natureza geral são elencados como que por olhos, seguindo o movimento e a velocidade do corpo que os carregam, que passeiam despreziosamente pela paisagem. Analisemos este trecho:

Vinha-se levíssimo, nos animais, subindo ainda às nuvens de onde havia-se de cair. Abeirou-se a mata em clausura – e um brejo, que se estendia e se espelhava, lagoa, de regalarem-se os olhos. Os buritis orlavam-no. Toda água é antediluviana. O ar estava não estava. Ou nem há-de detalhar-se o imprevisível. A manhã, por si, respirava. Macegão: lá o angola cresce, excele, tida só a trilha de passarem bois. Ia tudo pelo claro. A água dormia de mulher. Do capim, alto, aquele surgiu.

Foi e – preto como grosso esticado pano preto, crepe, que e que espantoso! – subiram orelhas os cavalos. Touro mor que nenhuns outros, e impossível, nuca e tronco, chifres feito foices, o bojo, arcabouço, desmesura de esqueleto, total desforma. (ROSA, 1985, pp. 72-73)

É interessante notar como os eventos no tempo, na citação acima colocada, ocorrem em imagens que se cifram e se decifram a partir da antecipação e da concretização de um mesmo acontecimento: 1. Com “subindo às nuvens de onde havia-se de cair”, temos a enunciação de um *por vir* extraordinário ou deslocador, que desestabilizará o redear “levíssimo” de Nhácio e Põe-Põe; 2. A partir da justaposição tríade das sentenças “Toda água é antediluviana”, “O ar estava não estava”, “Ou nem há-de detalhar-se o imprevisível”, temos o crescendo de uma tensão que, rememorada pelo narrador, é posta como prevista: como se a natureza que rodeasse Nhácio e Põe-Põe antecipasse o grande evento da estória. “Toda água é

antediluviana” (que sugere uma “em breve chegada” condição de naufrago) relaciona-se diretamente com a imagem “lagoa, de regalarem-se os olhos”, sugerindo-nos, por uma subversão interpretativa da calma água parada, a natureza de potencial dilúvio subjacente a (e velada por) essa mesma calmaria. “O ar estava não estava”, assertiva paradoxal e aparentemente absurda, preconiza – como uma moeda suspensa no ar – duas virtuais conclusões para a estória dos vaqueiros: não-trágica ou trágica. “Ou nem há-de detalhar-se o imprevisível”, por sua vez, reafirma o que anteriormente defendemos, sobre a posição narrativa tentar prever (esquecendo-se propositalmente de seu caráter rememorativo), o surgimento do touro, o pico de “Hiato”. Não se pode detalhar o que não se prevê, porque não esperado e não acontecido; 3. Novamente, uma tríade: as orações “Ia tudo pelo claro” e “A água dormia de mulher” correlacionadas a uma terceira “Do capim, alto, aquele surgiu”, concretizam a saída de um momento harmonioso para a entrada do caótico, o já mencionado touro. Coloca-se, então, como antagonista de Nhácio e Põe-Põe, uma figura “desmesurada”, de “total desforma”:

[...] Olhos – sombrio e brilho – os ocos da máscara. Velho como o ser, odiador de almas. Deteúdo tangível, rente, o peito, corpo, tirava-nos qualquer espaço, atônitos em fulminada inércia, no mesmo e respirar. De temor, o cavalo ressona, ronca, uma bulha nas narinas, como homem que dorme. Aquilo rodou os cornos. Voltava-se e andou, com estreitos movimentos, patas cavando fundo o tijuco: peso, coisa, o que a estarrecer. Sozinho ia beber, no brejo inferior, minuciosamente. Era enorme e nada. Reembrenhou-se.

[...] Remoto, o touro, de imaginação medonha – a quadratura da besta – ingenerado, preto, empedernido. Ordem de mistérios sem contorno em mistério sem conteúdo. O que o azul nem é do céu: é de além dele. Tudo era possível e não acontecido.

Mas montávamos à área das colinas, dali longe enxergadas as matas onde o rio se relega. Tinha-se, sem querer, dado rodeio, tirando do caminho afastamento de grande arco – torcida a paisagem: um vago em-torno, estateladas árvores, falsa a modorra das plantas, o dissabor pastoso.

Errático, a retrotempo, recordava-se sobre nós o touro, escuro como o futuro, mau objeto para a memória. Põe-Põe fingia o pio de pássaros em gaiola, fino assobio. Nhácio ora desabria sacudidos dizeres, enrolava mais silêncio, ressofrido. O touro, havendo, demais, exorbitante, suas transições, e no temeroso ponto, praça ao acaso. (ROSA, 1985, pp. 73-74)

A entrada desalinhada do touro é a figuração do caótico na estória, que precisa ser temida justamente pelo que possui de desalinhante. “Velho como o ser” é o “não ser”, como já demonstramos a partir dos comentários de George Steiner sobre a obra de Heidegger. O “não ser” é, portanto, a falta de forma. O espaço “tirado” pelo touro (a inércia que provoca em Nhácio e Põe-Põe) é um elemento anticósmico por excelência: não haveria espaço sem que, antes, houvesse uma explosão cósmica. As sentenças “ia beber, no brejo inferior”, “era

enorme e nada” e “reembrenhou-se” reverberam um tom demoníaco<sup>71</sup>, um rompimento rítmico das cavalgadas dos vaqueiros, agora extasiados: 1. Os sentidos que descendem de “brejo inferior” são indubitavelmente infernais; 2. Ser enorme e vazio, portanto, *não ser* ou *ser sem forma*, correlaciona-se e reitera a sugestão do informe que argumentamos sobre o “velho como o ser”; 3. Concatenadas as imagens “reembrenhou-se” e “brejo inferior” com a sentença inicial (pré aparecimento do touro) “A manhã era indiscutível”, projetam no animal demoníaco um quase-poder de entropia máxima, o desencambar em um universo escurecido (antes harmônico e iluminado pela luz da manhã); 4. A continuação da citação acima colocada reafirma, claramente, o que já argumentamos nos tópicos anteriores. As designações “remoto” e “besta”, de maneira muito óbvia, apela para um campo semântico comum às referências demoníacas, sendo “o que o azul nem é do céu: é de além dele” precisamente o símbolo de uma imagem refletida (já que o céu azul vêm do grande número de moléculas atmosféricas que refletem a luz em um curto comprimento de onda), de algo invisível e subjacente que – não sendo o touro – é o que lhe constitui em um nível de percepção não alcançado. A “ordem de mistério sem contorno em mistério sem conteúdo”, por sua vez, confirmação do caótico já refletido sobre o grande acontecimento de “Hiato”, é fundamentalmente interessante como anti-imagem sobre o que propomos interpretativamente para a composição geral do *Tutaméia*: uma ordem de mistérios, muito bem contornada; 5. A paisagem, agora “torcida” – “um *vago em-torno*, *estateladas* árvores, *falsa a modorra* das plantas, o *dissabor* pastoso” (grifos nossos) – revela o espaço relativizado e afetado (ou seja, um espaço não “concreto”, mas virtual) pela presença pretensamente caótica do touro: vejamos que, anteriormente, o pastar de Nhácio e Põe-Põe era claro, cheio de “tantas vias e retas” (ROSA, 1985, p. 72) e não um “vago em-torno”; a passagem dos vaqueiros dava-se rompendo “por dentro de ervas *erguidas*” (ROSA, 1985, p. 72, grifos nossos) e não por “árvores estateladas”; 6. Por último, no touro apreendido como símbolo do tempo – o “retrotempo” – temos não a recorrente indeterminação temporal rosiana (seu tempo esforçadamente não calendarizado), mas um tempo às avessas: que, retrocedido sobre si mesmo até a culminância da origem, destrói-se por uma implosão cósmica. De maneira mais elementar e superficial, temos um elenco de designações que expressam o caráter desarmônico do touro: errático, transitando ao acaso.

---

71 Seguimos ainda os conceitos e ideias de E. M. Meletínski debatidos em capítulos anteriores.

Para encerramos nossas reflexões sobre “Hiato”, analisemos os trechos subsequentes. E retornemos, agora, à discussão sobre uma possível inexistência de centralidade narrativa na estória:

O touro?

Pasmou-se o velho Nhácio, pendente seu beijo iorubano. – “*Mas, é um marruás manso, mole, de vintém! Vê que viu a gente, encostados nele, e esbarrou, só assustado, bobo, bobo?*” – falara com grossos estacatos, deu-lhe o sacolejado riso.

Mesmo nem nos maleficiaria – com nenhum agouro, sorvo de sinistro – o estúrdio bronco monstro. De onde vem então o medo? Ou este terráqueo mundo é de trevas, o que resta do sol tentando iludir-nos do contrário. Fazia cansaço, no furto frio de nossas sombras. Tirávamos passo.

Era, sim, casado, o vaqueiro Nhácio, carafuz. Nascera no Verde-Grande e tanto. Tinha filhos, sobrinhos, netos, neste mundo e tanto; o rapaz Põe-Põe mesmo era um dos seus.

[...] Vaqueiro o Nhácio, tossidiço, estacou. – “*Sirvo mais não, para a campeação, ach'que. Tenho mais nenhuma cadência...*” – fungado; tristeza mão-a-mão com a velhice.

– “*Ô-xem...*” – e o vaqueiro Põe-Põe abalava fiel a cabeça.

Ainda, pois, chegava-se – ao rincão, pouso, tetos – rancharia de todos. Topávamos rede, foguinho, prosa, paz de botequim, à qualquer conta. A bem-aventurança do bocejo. Desta maneira. (ROSA, 1985, pp. 74-75)

Há, em “Hiato”, um duplo ponto de vista narrativo basilar, que complexifica nossas discussões em torno de uma possível centralização na estória (ou seja, qual seria o eixo narrativo que, se existindo, exerceria o centro de gravidade primordial do contado). Percebamos, com os trechos supracitados, que existem duas formas de colocação verbal que, em si mesmas, representam duas perspectivas narrativas. A primeira, pode ser ilustrada com “Pasmou-se” e “Era, sim, casado, o vaqueiro Nhácio”: ambas representam uma visão “de fora”, de um observador, que não pode ser entendida como uma narração vinda de Nhácio ou Põe-Põe (na continuidade desse mesmo parágrafo, temos “o rapaz Põe-Põe mesmo era um dos seus”, o que arremata a sua não participação nessa construção de ponto de vista). A segunda, podendo ser representada pelos excertos “Mesmo nem nos maleficiaria”, “Tirávamos passo” e “Topávamos rede”, é narrada a partir da primeira pessoa do plural, constituindo-se ambígua: podendo ser interpretada como a emergência de um amálgama das vozes de Nhácio e Põe-Põe, num estoriar posterior, ou sugerindo a presença de um outro vaqueiro não mencionado no enredo (o que pode ser confirmado pela assertiva “rancharia de todos”, mas duvidado pelo foco que é dado aos dois personagens no enredo). Contudo, atentemos para o título do conto e suas possibilidades significativas: 1. O hiato, entendido como encontro vocálico cujas vogais não estão na mesma sílaba, parece símbolo preciso do encontro entre Põe-Põe e Nhácio,

ambos seguem uma mesma “travessia” (palavra), mas posteriormente – com a sugerida retirada de Nhácio da vida de vaqueiro – os dois personagens tomam caminhos distintos (sílabas). Tal interpretação daria um tom duplo para a estória; 2. Se apreendermos “hiato” como uma pausa, uma lacuna, o centramento narrativo volta-se, sutilmente, para o vaqueiro Nhácio, que não serviria mais para a campeação; 3. Ao considerarmos que “Hiato” antecede o segundo prefácio do *Tutaméia*, a palavra poderia antecipar o sentido figurado de intervalo, a pausa existente antes que se suceda outra estória. Acreditamos que todas as interpretações mencionadas são possíveis e plausíveis. Se relacionarmos tal conto com os dois anteriores, veremos que as estórias figuram uma passagem e um movimento protagonismo narrativo. Aliás, Nhácio, nosso potencial eixo, que deu ao espaço a dimensão variável de um acontecimento, nasceu num lugar real e referenciado: “no Verde-Grande e tanto” (e o tanto, como hipérbole de possíveis “verdezas”, reverte a referência espacial em imagem poética), terra de nossa “anterior Elpídia”.

#### 8.15 INTRUGE-SE

Ladislau, personagem-eixo de “Intruge-se”, em uma parada de suas aboiadas, nas suas passagens de capataz-vaqueiro, descobre que Quio (um de seus companheiros-trabalhadores) havia sido assassinado por alguém do grupo no qual exerce chefia. A estória, que narra a atuação quase detetivesca de Ladislau, concentra-se na tentativa do chefe-protagonista descobrir o disfarçado assassino. “Intruge-se” começa: “LADISLAU trazia dos gerais do Saririnhém a boiada, vindo por uma região de gente escura e muitos brejos, por enquanto. Em ponto pararam, tarde segunda, solitário no Provedio, onde havia pasto fechado.” (ROSA, 1985, p. 82). Tal início, análogo à abertura de outros contos do *Tutaméia* já estudados, concentra em si uma estruturação variada-repetida. A referência nominal a dois lugares (Provedio e Saririnhém)<sup>72</sup>– que, mesmo nomeados, são enviesados por termos anti-específicos – age como generalizante ou ampliador-indeterminante: os “gerais” do Saririnhém, o “pasto fechado” do Provedio. O próprio caminho tomado por Ladislau e os seus companheiros, do Saririnhém ao Provedio (sendo o Provedio apenas mais um ponto de parada, “Em ponto,

---

72 Em “Campo Geral”, o Saririnhém também é mencionado: “Entretanto, Miguilim não era do Mutúm. Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Rôxo, na beira do Saririnhém.” (ROSA, 2001, p. 30).

pararam”), é – ao mesmo tempo – determinado pela caracterização das pessoas que ali habitam (“gente escura”) e pela amplidão paisagística dos “muitos brejos”. O “por enquanto”, que finaliza a primeira sentença do conto, já antecipa a constante travessia dos personagens e uma medida temporal que representa o mais literal do momentâneo. A “tarde segunda”, referente ao segundo dia da jornada de Ladislau, centraliza o tempo em um único ponto focal que é a própria aventura do protagonista. Vejamos, portanto, o desenrolar do trecho supracitado:

[...] Eram duas e meia centenas de bois, no meio burros e mulas – montaria para quando subissem às serras.

Onze homens tangiam-nos, entre esses o vaqueiro Rigriz, célebre, e o Piorra, filho de longe, do Norte, cegado de um olho. Dormiram derrubadamente, ao relento das estrelas. Ladislau tinha cachorro grande, amarelo, o Eu-Meu, que acordava-o a horas certas, sem latir nem rosar, só com a presença. O orvalho de junho molhava miúdo, às friagens. Levantavam-se, todos tantos, com lepidão. E: um dos da comitiva fora morto, a metros de arrancho, no passo da madrugada.

Se achou: o Quio, endurecido o corpo, de borco – sangue no capim em roda – esfaqueado pelas costas. Ladislau quis não ver, tinha quizila àquilo. Rezou-lhe por alma, mesmo a cavalo, antes de contar o gado. (ROSA, 1985, p. 82)

Os burros e mulas antecipam o destino para serras inominadas. O “Norte”, de onde o Piorra é egresso, ampliado por um “longe” desmedido. O cachorro Eu-Meu, cachorro-relógio, funciona como o despertador de precisão jamais vista: acordava seu dono sempre às horas certas. Também “automático”: pois acordava o dono “só com a presença”. A menção ao marco temporal “junho” – justaposto ao que se subordina – exerce menos função “calendarizada” que paisagística: o orvalho de junho reforça a umidade do ambiente, concentra as friagens. É a partir do momento final supracitado – o evento da morte de Quio – que a narrativa passa a girar em torno do eixo astucioso de Ladislau. Atentemo-nos mais um pouco à entrada do “grande acontecimento” de “Intruge-se”. Os subordinados de Ladislau, quantificados em onze, são – posteriormente – “recalculados” como “todos tantos”. A ação de levantarem após a notícia do assassinato de Quio propõe uma matemática de outra ordem: o “todos tantos” que, correlacionado ao “levantavam-se”, nos sugere (imagética-gestualmente) um acordar isocrônico, reverbera numa hipertrofia simbólica que é reflexo do centro de gravidade do acontecimento fatal, do assassínio. Os personagens, que orbitam a ânsia de justiça do chefe Ladislau, não são verticalizados em complexidade psicológica. Como Rigriz ou Piorra, são, em vez disso, adjetivados sucintamente (“célebre”) ou superficialmente (“cego de um olho”). Continuemos:

Era o assassinado irmão de Tiotinho e primo do Queleno, ásperos os dois lá, olhares avermelhados. Liocádio, o Piorra, Joãozão e Amazono, revezados, abriam cova, com demora, por falta de boa ferramenta. Zequiabo cozinheiro coou mais café; e tomava-se uca, Eu-Meu latia para o pessoal e para a estrada. Antônio Bá fincou a cruz, de dois paus sipipira. O quanto, o silêncio.

[...] Daqueles, qual, então, tinha matado o falecido? Só podia perguntar ao Sabiá-preto, seu cavalo. [...] Ladislau quisesse prosa com o vaqueiro Rigriz: sentado esperou, beira de fogo, o Eu-Meu ao pé. Rigriz em breve veio, como é dos velhos. Sopuxou – “*Nem o cão latiu, na ocasião...*” – e verdade. Do Rigriz ao são respeito se podia duvidar, homem de perita sensatez, campeiro tão forçoso? Este, de lado ficava. Ladislau desviado versou: – “*Será, o Seo Drães adquire a Gralha?*” – meio meditado.

Daí viu sozinho o Amazono, por exemplo, que raça de outro que fosse. Ladislau a ele propôs: – “*Será a Fazenda da Gralha, o Seo Drães vai mesmo comprar?*” – e tocara-lhe antes com um dedo a mão, feito por descuido. Amazono nem somou: – “*É ricaço*” – ele ripostava. (ROSA, 1985, pp. 82-83)

Como anteriormente mencionamos, os demais personagens – que não Ladislau – são caracterizados por uma exterioridade (ou interioridade horizontal) ou função. No trecho supracitado, temos os exemplos de Tiotinho e Queleno – “áspero os dois lá, olhares avermelhados” – e de Liocádio, Piorra, Joãozão, Amazono e Zequiabo: exercendo os papéis de cavadores de cova ou de cozinheiro. Antonio Bá, por sua vez, um quase mestre de cerimônia, em seu fincar a cruz. A imagem do silêncio geral (“o quanto, o silêncio”) engrandece o questionamento de Ladislau sobre o assassino de Quio. Rigriz, o mais adjetivado (“homem de perita sensatez, campeiro tão forçoso”) dos companheiros de Ladislau, expressa uma observação que, mais tarde, aproveitaremos: a de que Eu-Meu não havia latido durante a execução do falecido. Contudo, antes de deixar “Nem o cão latiu na ocasião” de lado por um momento, observemos o que a nomeação do cachorro implica: primeiro, o nome “Eu-Meu”, homófono a Eumeu – o porqueiro e companheiro de Odisseu, que não o reconhece quando este volta à Ítaca disfarçado de mendigo – implica, de início, a reverberação de uma falha perceptiva, atribuída indiretamente ao cão. Por enquanto, esqueçamos um pouco Eu-Meu e voltemo-nos a Ladislau: o capataz elege, como “método” investigativo, um toque discreto nas mãos de seus trabalhadores e a menção conjunta de Seo Drães. E esperava, com isso, alguma reação que descortinasse um potencial matador em estado tenso de cisma. Todos os “tocados na mão”, até a descoberta do criminoso no fim da estória, agem de forma inculpada. Porém, o método de apuração de Ladislau faz-se interessante ainda por outro motivo. Vejamos, logo, o desfecho de “Intruge-se”:

Indagou então do guia Bá, no enfarinhar o feijão: – “*Se a Gralha...*” O outro rondou: – “*É negócio vantajado.*” Ladislau drede distraído cutucou-lhe a mão. Ele espalmou-a: – “*Eczemas.*” Ladislau persistiu: – “*Seo Drães...*” – fez de bobo. E – como se saber – o que não se arrazoa e não se intruge? Eu-Meu esperava a comida, com seriedades. (ROSA, 1985, p. 83)

[...] Ladislau tateava as patas do Eu-Meu, com ver que se muito gastadas.

Um vaqueiro passou, Liocádio, agradou o cão – que latiu ou não latiu, não se ouviu. Ladislau falou, bateu na mão do outro – era por repetida vez! – de uso, de esquecido? Aquele, atentado, em trisco se rebelou, drempente, sacando faca à fura-bucho.

Mas Ladislau num revira-vaca, no meio do movimento, em fígado lhe desfechou encostadamente a *parabellum* de doze balas, boa arma! Espichado o ferrabruto amassou moita de menestrato, caiu como vítima. Rigriz disse, que viu, que piscou: – “*Remexam nos dobros dele, que o assassino ele era, por algum trato ou furto!*”

Tal assim.

Todos se benzeram. (ROSA, 1985, p. 85)

As atitudes do vaqueiro-capataz, que tentam alcançar a verdade de um acontecimento a partir do “que não se arrazoa e não se intruge”, são – elas mesmas – formas de apreensão de um evento (e da verdade que nele subjaz), exigindo uma reordenação perceptiva. Em outras palavras, os modos detetivescos de Ladislau não são fundamentados em uma tentativa de alcance objetivo e racional dos fatos: ao contrário, sugerem um outro acesso ao real, que é sobretudo intuitivo ou inconsciente. Quando o vaqueiro-protagonista toca a mão de Liocádio novamente e sugere que foi “de uso, esquecido”, propõe no ato involuntário uma percepção mais aguda ocultada, reafirmada em sua precisão. Após pedido de Rigriz para revistarem os “dobros” do assassino, a suspeita é confirmada como fato: a funcionalidade do método anti-metódico. Voltemo-nos, agora, para a figura de Eu-Meu, um complexificador, pelo que consideramos, do campo geral da estória. Já havíamos mencionado o fato do cão companheiro de Ladislau ecoar, por meio da homofonia e da quase homografia, a figura distraída do porqueiro Eumeu. Contudo, na nossa última citação, há uma passagem que parece, ainda, emitir outras implicações de sentido para a figura do cachorro. Reflitamos por etapas: 1. Qual o motivo de Ladislau examinar as patas de Eu-Meu? No meio da estória, a ação parece deslocada e gratuita se analisada isoladamente. 2. Prestemos, então, atenção há uma correlação dentro da narrativa: a menção de Rigriz sobre Eu-Meu não ter latido quando o assassinio foi cometido e, posteriormente, o relato do não latir ao receber comida de Liocádio, criam uma repetição variada do acontecimento, revelando seu sentido mais profundo no momento mesmo em que se repete como adição. Provavelmente, em um pacto silencioso entre Eu-Meu e Liocádio (por meio da doação de comida), o cachorro não entregou

o matador. 3. A partir da sugestão de tal relação entre Eu-Meu e Liocádio, o exame feito por Ladislau nas patas de seu cachorro é enormemente significativo: é movimento análogo ao bater astucioso e “bobo” do capataz nas mãos dos suspeitos assassinos; 4. Assim, Eu-Meu, além de emitir pulsos significativos que o relacionam com o distraído porqueiro, recebe um eco de Judas. Não à toa, eram onze vaqueiros que seguiam Ladislau: Rigriz, Piorra, Tiotinho, Quio, Queleno, Joãozão, Amazono, Zequiabo, Antonio Bá, Zegeraldo e Seiscêncio. Se adicionarmos Eu-Meu como um de seus seguidores, não só temos o número exato dos apóstolos de Cristo, mas o cachorro ocuparia o décimo segundo lugar do grupo, o lugar de Judas Iscariote. “Intruge-se” torna-se a estória de um tempo que é, sobretudo, ressonância e ciclo.

Por último, analisemos brevemente a composição espaço-temporal do conto. Primeiro, observemos estas sentenças: “Sol alto, se saiu, banda do Rio Março, aos campos do Sabugo” (ROSA, 1985, p. 82), “Já em quase anoitecer ao Outro-Buritizinho se chegou – o rio avistou” (ROSA, 1985, p. 83), “Alcançaram a Ribeira-das-Gamelas – cabeceira do rio – de tarde, no amolecer do ar” (ROSA, 1985, p. 84), “[...] Ranchearam no Arredado, rumo-a-rumo com o São Firmino, lá às serras. [...] Posou-se na Fazenda Santa Arcanja” (ROSA, 1985, p. 84), “Ia-se pelos altos: ao impossível. Tudo com o cansaço maior parece torto, sem jeito de remate” (ROSA, 1985, p. 85). Sobre todos os nomes próprios, que sugerem referência a um espaço real, e importam, nesse sentido, justamente pelo movimento mimético de sugestão, temos duas possibilidades de interpretação: 1. Se tais espaços existem ou existiram, como nos exemplos de alguns dos contos anteriores, a noção espacial como localização sofre, novamente, um diminuendo, por todos os excertos acima citados expressarem movimento, uma constante passagem: se sai das “bandas” ao “campos” (expressões generalizantes, que aprofundam uma imprecisão territorial), do Rio Março ao Sabugo; chega-se ao “Outro-Buritizinho” para depois ir-se a Ribeira-das-Gamelas; o “rumo-a-rumo” é expressão precisa da constante trotagem dos vaqueiros, o “pousar” na Fazenda Santa Arcanja implica – no momento mesmo do pouso – o próximo voo, sendo o “pousar” típico do que não se afinca à terra; o ir-se “pelos altos”, por sua vez, relativiza o tamanho e a dimensão espacial como reflexo de uma condição de cansaço subjetiva ao grupo de vaqueiros de Ladislau. 2. Se não existem e são criações de João Guimarães Rosa, os nomes que ensaiam uma pseudo-referência chamam a atenção para o constante “remexer” dos personagens, pontos que enfatizam não o estático, mas a antecipação de uma outra efêmera parada por vir.

Sobre a marcação temporal, temos estes exemplos-sequências: “Manhã seguinte. A vida se ata com barbante? Ladislau indo sorumbava.” (ROSA, 1985, p. 83), “Prosseguia-se, dia nublado, sexta-feira, às pequenas léguas.” (ROSA, 1985, p. 84), “Ao dia sussequente, se via chupado de morcegos o Sabiá-preto, forte animal” (ROSA, 1985, p. 84), “Saíam, ao outro dia seguinte, manhã” (ROSA, 1985, p. 85). A menção da “sexta-feira”, em meio a designações temporais que, em suas gramáticas, expressam uma passagem de tempo não semanal, como “manhã seguinte”, “dia sussequente”, “ao outro dia seguinte”, parece-nos de todo inusitada. Poderíamos, em retrocesso, a partir da fronteira representada pela “sexta-feira”, seguirmos até o dia da morte de Quio, saberíamos que o assassinio da estória se deu numa quarta-feira. Porém, para alcançarmos em recuo o dia do assassinato de Quio, precisamos adentrar num ritmo sequencial que é veementemente enfraquecido ante a temporalidade expressada nos degraus para a grande revelação da estória, a verdade sobre o matador Leocádio.

#### 8.16 JOÃO PORÉM, O CRIADOR DE PERUS

“Ele foi ali a mente mestra. Mas, com ele não aprendiam, nada. Ainda repetiam só: – ‘Porém! Porém...’ Os perus, também” (ROSA, 1985, p. 88): eis a sentença que finaliza a estória de João Porém. O conto, que narra a exemplaridade de um João (cuja herança recebida dos pais foi alguns perus e um terreno) tem como centro a “mente mestra” de alguém que, mesmo enganado, possuía a convicção da verdade que procurava. De João Porém, nosso agora personagem-eixo, aprendemos o principal de sua vida (o grande evento que a torna mote exemplar): que criou perus herdados, que possuía um terreno cobiçado pelo povo de sua terra, que se apaixonou por uma mulher talvez inexistente mas inventada, que morreu “ainda procurando” (como epígrafa o trecho “Do Quatrevo” que abre o conto: “Se procuro, estou achando. Se acho, estou procurando?” (ROSA, 1985, p. 86)). A frase que dá início ao conto – “AGORA o caso não cabendo em nossa cabeça” (ROSA, 1985, p. 86) – quase nos adverte sobre a necessidade de chegarmos ao que se narra de forma não racionalizante, sendo a cabeça (o cérebro, nosso órgão simbolicamente mais objetivo) pequena para o caso de João Porém. Adentremos nos primórdios do protagonista:

[...] O pai teimava que ele não fosse João, nem não. A mãe, sim. Daí o engano e nome, no assento de batismo. Indistinguível disso, ele viçara, sensato, vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semi-surdo; o moço. Pai e mãe passaram, pondo-o sozinho.

A aventura é obrigatória. Deixavam ao Porém o terreno e, ainda, um peru pastor e três ou duas suas peruas.

E tanto; aquilo tudo e egiptos. Desprendado quanto ao resto, João Porém votou-se às aves – vocação e meio de ganho. De dele rir-se? A de criar perus, os peruzinhos mofinos, foi sempre matéria atribulativa, que malpaga, às poucas estimas.

Não para o João. Qual o homem e tal tarefa: congruam-se, como um tom de vida, com riqueza de fundo e deveres muito recortados. Avante, até, próspero. Tomara a gosto. O pão é que faz o cada dia.

Já o invejavam os do lugar – o céu aberto ao público – aldeiazinha indiscreta, mal saída da paisagem. Ali qualquer certeza seria imprudência. Vexavam-no a vender o pequeno terreiro, próprio aos perus vingados gordos. Porém tardava-os, com a indecisão falsa do zarolho e o pigarro inconcusso da prudência. Tornaram; e Porém punha convicção no tossir, prático de economias quiméricas, tomadas as coisas em seu meio. (ROSA, 1985, p. 86)

A orfandade de João Porém – órfão de um pai e mãe sem nomes – é símbolo quase caricato de sua centralidade narrativa, da solidão na aventura que precisa enfrentar: e não estamos todos nós, sozinhos, em nossas próprias aventuras? A veemência na falta de habilidade de João Porém (“desprendado quanto ao resto”) exerce uma grandiloquente dignificação do seu trabalho como criador de perus, trazendo para tal atividade o tom de um grande evento: não pela simples criação de perus, mas pelo conseqüente sucesso do personagem. Os ares de convicto que rodeiam a imagem de João Porém são, inicialmente, estruturados por expressões que, marcando a inusualidade de um quase-triunfo na criação de perus, sugerem uma harmonia de quase-destino nos trajetos do personagem: 1. O “Qual homem e tal tarefa” enobrece o simples ato de criar aves em ação quase épica; 2. A relação congruente entre os perus e João Porém – “congruam-se, como um tom de vida” – sugere a vida resignada, porque certa de si, desse outro herói rosiano. Orbitando o sucesso desprezioso de João Porém, temos a massa uniforme de um “público”, de uma “aldeiazinha” antropomorfizada. E um lugar inominado (“os do lugar”), caracterizado por um antagonismo fundamental ao criador de perus: um duvidar despropositado (“Ali qualquer certeza seria imprudência”). A forma de um zarolho para João Porém, a “indecisão falsa do zarolho”, é análoga ao ver do cego de Prudecinhano: os dois ângulos avistados pela zarolhice de João Porém é menos deficiência visual que amplidão do olhar, abarcamento duplo – e mais certo – da vida: o que dá ao protagonista seu “pigarro inconcusso”, sua firmeza. Prossigamos:

Desistiram então de insistir, ou de esperar que, mais ou menos dia, surgida alguma peste, ele desse para trás. Mas lesavam-no, medianeiros, no negócio de perus, produzidos já aos bandos; abusavam de seu horror a qualquer espécie de surpresas. Porém perseverava, considerando o tempo e a arte, tão clara e

constantemente o sol não cai do céu. No fundo, coqueirais. Mas inventaram, a despautação, de espreitar o espírito.

Incutiram-lhe, notícia oral: que, de além-cercanias, em desfechada distância, uma ignorada moça gostava dele. A qual sacudida e vistosa – olhos azuis, liso o cabelo – Lindalice, no fino chamar-se. João Porém ouviu, de sus brusco, firmes vezes; miúdo meditou. Precisava daquilo, para sua saudade sem saber de quê, causa para ternura intacta. Amara-a por fé – diziam, lá eles. Ou o que mais, porque amar não é verbo; é luz lembrada. Se assim com aquela como o tivessem cerrado noutra ar, espaço, ponto. Sonha-se é rabiscos. Segredou seu nome à memória, acima de mil perus, extremadamente.

Embora de lá não quisesse sair, em busca, deixando o que de lei, o remédio de vida. – *Não ia ver o amor?* – instavam-no, de graça e com cobiça. Arrendar-lhe-iam o sítio, arranjavam-lhe cavalo e viático... Se bem pensou, melhor adiou: aficado, com recopiada paciência, de entre os perus, como um tutor de órfãos. Sustentava-se nisso, sem mecanismos no conformar-se, feito uma porção de não-relógios. A moça, o amor? A esperança, talvez, sempre cabedora. A vida é nunca e onde. (ROSA, 1985, pp. 86-87)

Na citação acima colocada, temos algumas formulações interessantes para a delimitação dramática do protagonista e dos propósitos narrativos da estória. Em um primeiro movimento, podemos refletir sobre a “fixidez” de João Porém: 1. O seu “horror a qualquer espécie de surpresas” sugere um nível mais horizontal de rigidez, que se relaciona diretamente com a sua insistência em permanecer no próprio terreno e criar perus, não indo em busca da moça inventada (mesmo sob a insistência do arraial amorfo); 2. Uma segunda interpretação, mais vertical, advém do argumento que é implicado na sentença “Porém perseverava, considerando o tempo e a arte, tão clara e constantemente o sol não cai do céu”: novamente, um nível de certeza menos “nominal” é colocado como traço característico de João Porém. O “perseverar” é justaposto a signos de imutabilidade intransigente, como a previsibilidade dos movimentos do sol; 3. O tom de certeza “mais alta e mais profunda”, novamente em um dos claros platonismos rosianos, é corroborado pela gramática que define o espaço e as distâncias da futura amada de João Porém: a moça ignorada está em um “além-cercanias”, em “desfechada distância”. Espaço indeterminado e distâncias hiperbolizadas pelas não medições que encerram, de fato. Mas, sobretudo, a sugestão de um amor já adivinhado: a determinação de que “amar não é verbo” retira do “amar” a objetividade de uma ação, propõe ao amor a fixidez de um destino lembrado, de outra ordem. Daí que João Porém, no minuto da emergência da amada inventada ou lembrada, emerge em outro espaço. A certeza sombria (no que as sombras possuem de turvo) do protagonista talvez seja o motivo fundamental para sua falta de moção, para seu afínco: não esqueçamos que João Porém “amara-a por fé”, e o seu conformar-se – permanecido com os seus perus – é quase como atitude ideal frente a

antevisão de seu por vir. O protagonista, em uma inércia quase-primordial de “não-relógios”, presente a vida como não-linearidade:

De dó ou cansaço, ou por medo de absurdos, acharam já de retroceder, desdizendo-a. Porém prestou-lhe a metade surda de seus ouvidos. Sabia ter conta e juízo, no furtivar-se; e, o que não quer ver, é o melhor lince. Aceitara-a, indestruiu-a. Requieto, contudo, na quietude, na inquietude. O contrário da ideia-fixa não é a ideia solta.

–“*Aconteceu que a moça morreu...*” – arrependidos tiveram então de propor-lhe, ajuntados para o dissuadir, quase com prova. Porém gaguejou bem – o pensamento para ele mesmo de difícil tradução: – *Esta não é minha vez de viver...* – quem sabe. Maior entortou o olhar, sinceramente evasivo, enquanto coléricos perus sacudiam grugulejos. Tanto acreditara? Segurava-se à falecida – pré-anteperdida. E fechou-se-lhe a estrada em círculo.

Porém, sem se impedir com isso, fiel à forte estreiteza, não desandava. Infelicidade é questão de prefixo. Manejava a tristeza animal, provisória, perturbável. Se falava, era com seus perus, e que viver é um rasgar-se e remendar-se. Era só um homem debaixo de um coqueiro. (ROSA, 1985, pp. 87-88)

A concatenação das imagens de uma surdez proposital (“Porém prestou-lhe a metade surda de seus ouvidos”) e de uma visão ampliada a partir de uma “cegueira intencional” sobre um pretense real-objetivo (“e, o que não quer ver, é o melhor lince”), relacionada à atestação de uma sensatez encoberta (“Sabia ter conta e juízo, no furtivar-se”), sugere-nos uma outra ordem de percepção própria aos olhos zarolhos de João Porém. A atestação de “Esta não é minha vez de viver”, dita como pensamento de “difícil tradução”, insinua um cerne encoberto do protagonista, que – como argumentaremos – não tem que ver com a morbidez de quem desiste da vida, mas de quem sabe, por meio de “outras antenas”, qual seria o momento exato de emergência da totalidade de seu próprio ser: no caso de João Porém, a inominada intuição de um além-vida, de um outro “cumprimento de onda” da existência. Vejamos: 1. Ao compreendermos o sentenciar “Esta não é minha vez de viver”, posterior ao anúncio da morte da amada (inexistente ou antecipada), como um “vazamento” entre dimensões distintas do real, poderíamos recorrer a tal linha de pensamento, que poderia ter atravessado João Porém: “se minha amada morreu antes mesmo que eu a encontrasse, provavelmente esta não é minha vez de viver”. O sutil “quem sabe” que acompanha tal conjectura é a mínima expressão com máxima potência sugestiva de “outra ordem”, outra ordem na qual a hora e vez de João Porém seria consumada; 3. O “maior entortou o olhar, sinceramente evasivo”, subsequente à argumentada projeção de uma nova vida por vir, sugere não apenas o agigantamento de uma imperfeição anatômica, mas o “entortar” como um redirecionamento da visão, a evasão de

uma concretude na qual a falecida-ficcional é apenas o “rabisco” de uma amada mais certa, posterior.

Tal ponto de vista, entortado para ser mais preciso, adensa-se ao se correlacionar com as reverberações de sentido concernentes, ainda, aos últimos excertos supracitados. Atenhamo-nos, por último, ao que nos é dito em “Manejava a tristeza animal, provisória, perturbável. Se falava, era com seus perus, e que viver é um rasgar-se e remendar-se. Era só um homem debaixo de um coqueiro”. Esmiucemos: 1. A formulação de uma “tristeza animal”, que sem dúvida refere-se ao estado de espírito de João Porém, “anatomiza” o personagem, o coloca em uma dimensão carnal e terrena; 2. Os adjetivos “provisória” e “perturbável” – ou seja, formas distintas de menção ao fundamental critério de passagem da vida humana, pois o que é perturbável é mutável, portanto desvanece – parece apontar que esta condição (a atual vida de João Porém) é só mais uma efemeridade; 3. O “viver é um rasgar-se e remendar-se” que – num nível mais superficial de interpretação – aponta para o sentido do movimento de recuperação emocional/sentimental típico na vida humana, se colocado no contexto analítico de nossas reflexões em torno da simbólica da estória, pode representar a transferência e motilidade de uma sucessão de vidas reiniciadas, reordenadas, um “rasgar-se aqui” para um posterior “remendar-se lá”. A singela imagem de João Porém como “só um homem debaixo e um coqueiro” é a adição de um tom diminuto implicado no ritmo de uma vida passageira. Todas as individuações do *Tutaméia* – que sussurram em cada nova origem a emergência de uma nova possibilidade vida e um novo ser poético – são como uma suspensão no fluir, no saltar das estórias. Transformam em acontecimento exemplar, porque extraordinário, um momento insigne nas nonadas que são a vida de um homem debaixo do coqueiro. Por último, concentremo-nos neste trecho:

Vem que viam que ele não a esquecia, viúvo como o vento. Andava o rumo da vida e suas aumentadas substituições. Ela não estava para trás de suas costas. Porém, Lindalice, ele a persentia. Tratava centena de peruzinhos em gaiolas, e outros tantos soltos, já com os pescoços vermelhos.

Bem que bem – e porque houvesse justo o coincidir fortuito – moveram de o fazer avistar-se com uma mocinha, de lá, também olhos azuis, lisos cabelos, bonita e esperta, igual à outra, a urdida e consumida. Talvez desse certo. Pois, por sombras! Porém aqui suspendeu suma a cabeça, só zarolhaz, guapamente – vez tudo, vez nada – a mais não ver.

Deixaram-no, portanto, dado às aranhas dos dias, anos, mundo passável, tempo sem assunto. E Porém morreu; nem estudou a quem largar o terreno e a criação. Assustou-os. (ROSA, 1985, p. 88)

O “não esquecer” Lindalice, que coloca João Porém em posição de “imóvel apaixonado: como água incolormente obediente” (ROSA, 1985, p. 88), a sua viuvez “atmosférica” como o vento (viuvez não concreta, no sentido mais antônimo que “concreto” possui em relação a “ideal”), expressam a resignação do protagonista ante a sua não-vez de viver, mas também comunicam a especificidade da relação entre a amada antecipada (no acaso de sua invenção, tornada projeção) e João Porém: relação que não subjaz sob conexão racionalmente identificada, mas apenas inferida, uma relação que reordena os sentidos dos limites, anula as distâncias impossíveis, vincula dois amantes como um pressentimento. São interessantes os gestos advindos de João Porém ao saber que existe uma “cópia concreta” (novamente, o platonismo “descarado” de João Guimarães Rosa) de Lindalice, expressados por “Porém suspendeu suma a cabeça, só zarolhaz, guapamente – vez tudo, vez nada – a mais não ver”: 1. A suspensão da cabeça do protagonista, o direcioná-la ao alto, em aprofundamento de sua condição zarolha (“zarolhaz”), parece insinuar alguma espécie de conexão entre João Porém e o além-da-amada (como o “mais entortou o olhar”, já comentado, ao saber que Lindalice havia morrido); 2. A homofonia do “vez tudo, vez nada” com “vês tudo, vês nada” implica em duas possíveis interpretações, talvez compatíveis: se analisarmos “vez tudo, vez nada” a partir da noção anteriormente exposta da “vida como passagem e retorno”, podemos apreendê-la como expressão de um viver que – no agora – é “tudo” o que temos e “um nada” pois é também uma efemeridade, algo que estará por se cumprir em próximo nível – mais alto e mais certo? – da existência. Se interpretado pelo aspecto sonoro, a máxima que se expressa é a que estruturou a simbólica do cego de Prudecinhano: o ver tudo do concreto – a visão ordenada e estreita – é uma maneira de não ver outras possíveis conexões e organizações de sentido para o real; 3. O “a mais não ver”, que encerra a última sentença mencionada, laureia a resignação de João Porém em não encontrar Lindalice nessa vida.

Os “dias e anos” são indeterminados, subjetivamdp o tempo em uma hipertrofia da solidão do protagonista, num “mundo passável” que é, contudo, ensaio ou antevisão de uma outra ordem cósmica. João Porém, com seu os “olhos caolhos”, é símbolo de uma cisão (dois olhos caolhos não são as bases complementares para uma visão unificada, mas dois “indivíduos” isolados em percepções completamente distintas), manifestação estruturada de um olho “cá” e um olho “lá”. Aliás, a nomeação “Porém” (conjunção tornada sobrenome),

artifício que é expressão máxima da “ficção da linguagem rosiana”<sup>73</sup>, expressa em seu cerne significado de oposição. João Porém foi um istmo, a faísca que luziu do contato entre duas correntes, entre duas cargas contrárias.

### 8.17 GRANDE GEDEÃO

O questionamento que dá início a “Grande Gedeão” retira da ordem do comum, pelo simples pronunciamento, o nosso então protagonista: “GOUVEIA. Houve algum gigante desse nome?” (ROSA, 1985, p. 89). A estória narra um lapso no percurso da vida de Gedeão: um homem que – ao entender pela metade a pregação de um padre (ou entendendo o que lhe importava) – decidiu não mais trabalhar. O conto prossegue: “Mostrado outro mourejador – no em que ainda não vige a estória – físico, muscular, incogitante. Os Gouveias em geral por lá são assim. Louvaram-no homem muito reformado e exemplar, prontificado no caráter, na pobreza de projeto” (ROSA, 1985, p. 89). A introdução do ainda não nomeado Gedeão, correlacionando-o à amorfização de uma linhagem de pessoas (talvez a uniformização dos moradores do município de Gouveia, em Minas Gerais), o coloca, primeiramente, como caractere indiferenciável dos demais. Gedeão é “outro mourejador”, “incogitante” (apropriação do inglês que significa “sem pensamento”). A anatomia forte, que poderia ser elemento superficial de uma diferenciação de Gedeão para os Gouveias é, ao contrário, a forma corporal comum a uma aldeia de homens trabalhadores. Gedeão, ainda por ser tornar “O Grande”, terminará por ser, sem dúvida, homem muito reformado e exemplar. Adentremos na sua estória:

Tinha dois alqueires, o que era nem sítio, só uma “situação”; e que sem matatempo ele a oito lavrava<sup>74</sup>, os todos sóis, ano a ano, pelo sustento seu, da mulher, dos filhos. Excepto que em domingos e festas improcedia, esbarrava, submisso à rústica pasmaceira. Idiotava. Imitava. Ia à missa.

[...] A igreja cheia, o povo, via-se ali outrossim Gedeão, no acotovelo e abafo, se lhe dava.

Se disse, depois, que então já andava ele desengrivado. Diz-se que de manhas meras, quão e tão. Se diz aliás que a gente troca de sombra, por volta dos quarenta,

---

73 Aqui, fazemos ainda referência ao conceito “ficção da literatura” de João Adolfo Hansen, comentado em nota anterior deste estudo.

74 Vejamos como o lavar do Gedeão rosiano assemelha-se ao malhar trigo do Gideão bíblico (na versão da Bíblia de Jerusalém): “[...] Gideão, seu filho, estava malhando o trigo no lagar, para salvá-los dos madianitas, e o Anjo de Iahweh lhe apareceu e disse: ‘Iahweh esteja contigo, valente guerreiro’. (JUÍZES, 6, 11-12).

quando alma e corpo revezam o jeito de se compenetrar. E quem vai saber e dizer? Em Gedeão desprestava-se atenção.

Mas o redentorista bradava a fé, despejada, glosava os fortíssimos do Evangelho. Informou: – “*Os passarinhos! – não colhe, nem empaiolam, nem plantam, pois é... Deus cuida deles.*” Em fato, estrangeiro, marretou: – “*Vocês sendo não sendo mais valentes que os pássaros?!?*”

Deu em Gedeão – o que ouviu em cochilo – por isso mesmo repalavras, com ponto, o para de fechar na ideia; falado estava. (ROSA, 1985, p. 89)

O tempo, subjetivado a partir do eixo da vida do protagonista, é medido pela rotina quase imperturbável de trabalho de Gedeão: “os todos sóis, ano a ano” temporalizam as ações centrais do herói a partir da imagem de um ciclo incorruptível, os movimentos terrestres que multiplicam o sol, a sequência até então não interrompida dos anos. O domingo, presença de uma “calendarização” em meio a uma ordem outra de medição temporal, funciona como exceção dentro da quase sisifiana jornada de Gedeão. A centralidade narrativa de tal personagem também pode ser expressada por algumas formulações estruturais, presentes na citação acima colocada. Primeiro, a menção de uma mulher e de filhos inominados. Segundo, a antecipação imagética do engrandecimento de Gedeão pelo destaque que recebe em meio à multidão amorfa do “povo” na missa: como um *close-up*, vê-se ali o eixo. Mencionamos essa “antecipação imagética” pelo fato de, até o momento da presença do protagonista em meio ao “abafado do povo” na igreja, o ensejo ao evento extraordinário da estória ainda não se deu. Até então, “em Gedeão desprestava-se atenção”. Contudo, com a pregação de um dos padres que haviam chegado na aldeia em “santa missão”, a virada “das ideias” do protagonista ocorre. Ao ouvir em “repalavras” que deus cuidava dos pássaros, sem que esses precisassem trabalhar, Gedeão decide: “Vou trabalhar mais não.” (ROSA, 1985, p. 90). A partir disso, é dado o estapafúrdio na estória:

O que, raro, foi Gedeão, em encasqueto, alforriara-se do braçal. Impostoria. Ou o empaque: por rijas fadigas, duro jugo. Era loucura e tanta! Invalidava-se – o que importava miséria. Falaram do caso; havendo o de que se falar. Já vinham lá os amigos-de-jó.

Escabream-se: vosso Gedeão, no não é que não, sem correr-se nem rechar, moucou-se. Mas a prumo, correto cordial, para demonstrar a quase nenhuma maluquez. Somava mor com só o fino e o todo. Deixou os sapos na lagoa. (ROSA, 1985, p. 90)

De pura verdade, recuidasse em que os pássaros não voam de-todo no faz-nada-não, indústria nenhuma, praxe que se remexem, pelos ninhos, de alt’arte; pela moradia – o João-de-barro? Decidiu uns outros movimentos.

Vender quis o Afundado. Tolheu-o a mulher e o inquilinou: de malandrado doido e improvido acordadamente, sonhando à fiúza de nem-nada. Tocou-o embora.

Gedeão dispôs-se: – “*Isso eu não embargo...*” Emprestaram-lhe cavalo magro, patas e cabeça, alazãozérrio. Saía – concreto como o chão de lá, sucinto em gume – a ter-se e dar-se. (ROSA, 1985, p. 91)

A tentativa de compreensão do reordenamento dos hábitos de Gedeão pelo povo do lugar (“Impostoria”, “empaque”, “fadigas”, “loucura e tanta”, “invalidava-se”), demonstra o total desentendimento do “povo do lugar”, um estranhamento ante a nova e rara forma de viver do protagonista: na tentativa de racionalizar o evento, terminam por envolvê-lo em névoas. Aliás, a rigidez de caráter exemplar que reverbera da postura de Gedeão, que decide ignorar os comentários da multidão (“moucou-se”), certo de si (“recorreto cordial”), desemboca em um sentido que – dentro das nossas discussões anteriores sobre a estruturação geral do *Tutaméia* – se faz presente como cerne simbólico dos atos do protagonista: o esforço de Gedeão em demonstrar seu juízo circunspecto, sua “não maluquez”, é micro-figuração de uma nova percepção sobre o não-senso, transformando-lhe em “outro-senso”. Gedeão, não-maluco, apenas entendia e almejava a leveza cotidiana dos pássaros: o sair “concreto como chão” demonstra sua perseverança, o crer em sua “razão não-universal”, particular. Sobretudo, o personagem-centro da estória queria testar a própria fé. Gedeão, provavelmente, deveria pensar: parando o labor, deus me valeria? Daí que nos diz o narrador: “Fé é o que abre no habitual da gente uma invenção, Gedeão, entre outros alívios, o que abala a base. Teimava aceso, em si, tralalarava. O à-toa havia de desempenhar-se” (ROSA, 1985, p. 90). O à-toa seria o desempenhar de deus? Após as passagens comentadas, temos outra reviravolta em “Grande Gedeão”:

Logo o cercaram. Propunham-lhe, de urgente repente, ágios, ócios, negócios, questavam-no. O por exemplo. Aceitasse gerir, de riba, o rumo de fazenda, das Jibóias, onde a casa-grande se retelhava?

Isso o Gedeão meneava e mais – com fagulhas financeiras – ao curto crédito e trato de seu gesto. Entrava e remudado, lúcido luzente, visante. Tirou o chapéu de debaixo do braço. E – tome realidade! Vindo-lhe, com pouco, cifrão e caduceu, quantias que tantas; seu dinheiro estava já em aritméticas. Reavultava, prezado ante filhos e mulher – avoadado – apotestado, sócio da sábia vida. O tempo ajuntara mais gente ao redor dele.

Agora acabou-se o caso. De Gedeão, grande, conforme os produzidos fatos. No estranhado louvor de desconhecidos, vizinhos e parentes, festejando-se. Sendo que pasma-os ainda hoje – e fez-lhes crer que a Terra é redonda. Aleluia. (ROSA, 1985, p. 92).

O povo que agora orbita a grandeza de Gedeão, – “o tempo ajuntara mais gente ao redor dele” é imagem precisa desse movimento narrativo –, alcançada sua qualidade de

potestade, torna-se símbolo conseqüente de uma gravidade que ondula seu meio pelo que, num salto, imprime de extraordinário. Gedeão, remudado (o “re” representa muito bem a segunda reviravolta da estória), ascende da “pobreza sem projeto” a uma anti-matemática financeira, seus cifrões e caduceus, suas “quantias e tantas” reverterem a ideia mesma de quantificação, apontam uma hipérbole limítrofe ao inominável. A massa uniforme de “desconhecidos, vizinhos e parentes” recebem a concessão de uma iluminação: descobrir que a terra é redonda e que, portanto, é talhada pela gravidade e que, conseqüentemente, gira, cumpre ciclos, desempenha mudanças. Gedeão, “diferençado”, primeiro não entendido, agora louvado: sobretudo grande, como um bando de 300 pássaros.

## 8.18 REMINISÇÃO

“Reminiscão” tem início com o anúncio da morte-problema de seu protagonista: “VAI-SE falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto” (ROSA, 1985, p. 93). Tal morte, já primordialmente enfatizada, sugere o fundo de importância que o evento assumirá na estória, como complexificador do enredo e com símbolo-cerne. A introdução do conto prossegue: “Romão – esposo de Nhemaria, mais propriamente a Drá, dita também a Pintaxa – ímpar o par, um e outro de extraordem” (ROSA, 1985, p. 93). A denominação de um casal “ímpar”, dois entes extraordinários, é exemplo veemente do que, ao longo de nosso estudo, se está a argumentar: a renitente repetição analógica de um eixo “diferençado” no centro-mote das estórias. Contudo, em “Reminiscão”, temos uma variação quanto a essa centralidade. A figura de Drá (tentaremos nomear a personagem de acordo com o ritmo de nomeações encerrados no desenvolvimento do conto), não sendo protagonista – pois a esclarecedora sentença introdutória do conto já nos adianta o protagonismo de Romão –, exerce papel mais verticalizado que os mencionados “quase-personagens, menos-que-personagens” das outras estórias analisadas. A justaposição de Drá e Romão como um “par ímpar” (a maestria rosiana de uma recosmicização da lógica pode ser toda vista em tão curta expressão) sugere-nos algum tipo de desenvolvimento menos-amorfo neste personagem secundário. Prossigamos nossas reflexões:

[...] Escolheram-se, no Cunhãberá, destinado lugar, onde o mal universal cochila e dá o céu um azul do qual emergir a Virgem. Sua história recordada foi longa: de

tigela e meia, a peso de horror. O fundo, todavia, de consolo. Esse é um amor que tem assunto. Mas o assunto enriquecido – como do amarelo extraem-se ideias sem matéria. São casos de caipira.

Foi desde. Parece até que iam odiar-se, moço e moça, no então. Divulgue-se a Drá: cor de folha seca escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura queimada, ximbébeva; primeiro sisniga de magra, depois gorda de odre, sempre própria a figura do feio fora-da-lei. Medonha e má; não enganava pela cara. Olhar muito para uma ponta da faca, faz mal. Dizia-se: – “*Indicada.*” (ROSA, 1985, p. 93)

A localidade referenciada na estória, o “Cunhãberá”, embora seja nomeada e, portanto, ensaie algum tipo de pretensão a mimesis determinante, não conseguiu ser delimitada como referência real em meio às nossas pesquisas. Contudo, a caracterização subsequente à nomeação do “ponto de encontro” entre Drá e Romão, é amplificada, desterritorializada, pela atmosfera imagética que impinge. O “destinado lugar” sugere ao espaço um significado cósmico preciso (o encontro dos amantes), uma antedeterminação vinda de outra ordem; o espaço anti-maléfico, dignificado pela beleza pura de um céu obstinadamente azul, suspende Cunhãberá, torna-o *locus* quase-celeste. A caracterização do amor entre os personagens, por sua vez, proposto como um exemplar “caso de caipira”, “que extraem do amarelo ideias sem matéria”, sugere não apenas uma arbitrariedade fictícia no desenvolvimento mesmo da narrativa, mas – sobretudo – retoma a percepção rosiana de um traço essencializado de abstração (ou seja, de potência criativa) no *modus operandi* do homem sertanejo. Ainda sobre o trecho supracitado, temos uma temporalização fundamental dos eventos: os dois polos figurados por um “foi desde” e “no então”, esvaziados de uma medição temporal, unem-se como agentes centralizadores de um acontecimento medular: o encontro entre os moços Drá e Romão. Após tal delimita (ou melhor, deslimita) do tempo, temos uma caracterização quase grotesca de Drá, uma ênfase na sua feiura, de um horrífico extraordinário, “fora-da-lei”. Inicialmente parecendo uma caracterização meramente superficial, concretiza-se como símbolo reflexivo: como se a falta de beleza contínua da personagem fosse janela para sua personalidade. Continuemos:

Romão, hem, gostou dela, audaz descobridor. Pois – por querer também os avessos, conforme quem aceita e não confere? Inexplica-o a natureza, em seus efeitos e visíveis objetos; ou como o principal de qualquer pergunta nela quase nunca se contém. Romão, meão, condiçoado, normalote, pudesse achar negócio melhor. Mas ele tinha em si uma certa matemática. E há os súbitos, encobertos acontecimentos, dentro da gente.

De namoro e noivado, soube-se pouco. Também da sem-graça cerimônia ou maneira, de que se casaram, padrinhos Iô Evo e Iá Ó e quiça os do Romão e Drá anjos entes. Àquilo o povo assistiu com condolência? Tais vezes, a gente ao alheio se acomoda – preto no branco, café na xícara. Cunhãberá via-os não via, sem pensar em poder entender: anotava-os.

Mas o casal morou na Rua-dos-Altos, onde o Romão estava bom sapateiro. Para fora, deviam de ser moderados habitantes. Era um silêncio quase calado. Comparem-se: o vaga-lume, sua luzinha química; fatos misteriosos – a garça e o ninho por ela feito. (ROSA, 1985, pp. 93-94)

O “se engrajar” quase inexplicável de Romão por Drá, como micro-manifestação do macro-projeto criativo das *Terceiras Estórias*, revela um anseio de reordenação interior do protagonista. Ou sugere-nos, além disso, que por trás de uma suposta normalidade (o Romão “normalote”) há um latente desejo pelos avessos. Daí que “pudesse achar algo melhor”, mas – de natureza inexplicável e inexplicada – optou pela Drá. A sentença supracitada “Inexplica-o a natureza, em seus efeitos e visíveis objetos” sinaliza um estado de percepção para o qual é necessário invadir o encoberto em suposta *natura naturata*: “Reminiscção”, estória que conclui a tríade das iniciais do criador João Guimarães Rosa na ordenação-para-unidade do *Tutaméia*, imputa-nos um mistério em cada evento, da luz química do vaga-lume ao ninho da garça. Contudo, tal apreensão do mundo, a partir da constituição fundamentalmente misteriosa (sendo o amor de Romão por Drá uma de suas ramificações), é, ela mesma, um ignorar pretendido de concepção aprioristicamente racional, a criação de uma outra ordem cósmica cujo cerne é, principalmente, esse “ignorar para reordenar”: pois não saberiam os biólogos o que subjaz na luz química do vaga-lume e o que enforma a arquitetura das garças? Romão, portanto, opera sob outra matemática, sob os cálculos de um “outro senso”, daí a normalidade do protagonista ser somente uma coberta: o “povo”, uniformizado pelo título de “Cunhãberá”, via-os e não os via, sendo o casal – eles mesmos – uma espécie de cifra binária. O povo, também, não alcançava o “silêncio quase calado” dos dois personagens: tal expressão, em quase-paradoxo como várias imagens-limite rosianas já comentadas, manifesta um “silêncio bulhento”, uma quietude superficial, que é sempre a ante-imagem de um movimento significativo. Vejamos, então, como se deu o encaminhamento da futura pseudo-morte de Romão:

Então, quando deles do diário ninguém mais espantava, de vez, houve. Sortiu-se a Drá, o diabo às artes, égua aluada, e com formigas no umbigo. Em malefaturas, se perdeu, por outro, homem vindiço, mais moço. O povo, vendo, condenava-a; de pena do Romão – a tragar borras. Ele, não, a quem o caso de mais perto tocava. E a Lô Eva disse: que bom era ela crer, que valia, que dela gostavam... Romão olhava em ponto, pisava curto, tinha receio de sua responsabilidade.

[...] Depois, ele se enfermou, à-toa, de mal de não matar. A Drá alvoroçou o lugar. Ela chorava, adolorada: teve, de de em si, notícia, das que não se dão. Pedia socorro.

[...] Dando-se, no Cunhãberá, o fato, o inaudimento.

Romão por derradeiro se soergue, olhou e viu e sorriu o sorriso mais verossímil. Os outros, otrusos, imagnânimes, com olhos emprestados viam também, pedacinho de instante: o esboçoso, vislumbrança ou transparência, o aflato! Da Drá, num estalar de claridade, nela se assumia toda luminosidade, alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria.

Romão dormido caiu, digo, hem, inteiro como um triângulo, rompido das amarras. Ele era a morte rodeada de ilhas por todos os lados. Mentiu que morreu. Deu tudo por tudo.

A Drá esperançada se abraçou com o quente cadáver, se afinava, chorando pela vida inteira. Todo fim é exato. Só ficaram as flores. (ROSA, 1985, pp. 94-96)

Drá, ao retornar da casa do moço “vindiço” e reatar com Romão, adoce e torna-se a dita Pintaxa. Romão, cuida da antiga-Drá, que “[...] Sarou e engordou, desestrugadamente, saco de carnes e banhas, caindo-lhe os cabelos da cabeça, nos beiços criado o grosso buço, de quase barba” (ROSA, 1985, p. 95). Após tal acontecimento, quem adoce, agora, é Romão. Voltemo-nos, contudo, à passividade do protagonista quanto a não condenação de Drá, atentemos para as sugestões de seus possíveis “movimentos internos”: 1. O não-julgar de Romão (“O povo, vendo, condenava-a; [...] Ele, não, a quem o caso de mais perto tocava”) conecta-se diretamente com uma insinuação de uma ação *por vir*; sugestionada por Iô Eva: a de que Drá precisava acreditar que “dela gostavam”; 2. Romão, após a sugestão do padrinho, assume a responsabilidade de um ato ainda não acontecido (“pisava curto, tinha receio de sua responsabilidade”) e que será simbolizada pelo “inaudimento” da estória, a fingida e acreditada morte do protagonista; 3. A dramatizada morte de Romão, a sua “responsabilidade” meditada, assume a simbólica de um *pathos*. A morte de Romão reverbera como espécie de purificação da maledicência de Pintaxa, daí que só no pseudo-leito da morte do personagem a Drá transforma-se em Nhemaria: “da Drá, num estalar de claridade, nela se assumia toda luminosidade, alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria”. Só descobrindo que Romão está doente-fatal, algo em Drá se contorce: “teve, de de em si, notícia, das que não se dão”.

Romão é como o comentado João Porém: os olhos que possuem alguma fraternidade com outras dimensões espaço-temporais. A ascensão do personagem à iluminação, em sua cama de morte, esclarece um passado, uma anterioridade, na qual Drá foi ser mais puro e belo, em ante-queda de uma figuração ideal (novamente, o platonismo rosiano). Revela, como reminiscência, um futuro “só flores”, em que a beleza da agora Nhemaria é dignificada pelo que a morte simulada desperta de bondade, de graça, dentro da ex-maledicente. Romão, como um foco de luz, rodeado de pessoas-ilhas até então desconectadas, exerce o papel unificador de individualidades. A dualidade, entre a concretização da morte ou a da morte-mentida do

quente cadáver, é enobrecida pelo que deságua em esperança. Por último, analisemos alguns aspectos da temporalidade em “Reminiscção”, a partir de imagens que se conectam e se repetem variadamente no enredo. Observemos estes excertos:

Comparem-se: o vaga-lume, sua luzinha química; fatos misteriosos – a garça e o ninho por ela feito. *Iam, consortes, para os anos tendo que passar*. (ROSA, 1985, p. 94, grifos nossos)

Tinhava-se, a Drá. Seus filhos não quiseram nascer. Romão imutava-se coitado. Disso ninguém dava razão: o atamento, o fusco de sua tanta cegueira? Sapateiro sempre sabe. *Ou num fundo guardasse memória pré-antiquíssima. Tudo vem a outro tempo*. (ROSA, 1985, p. 94)

[...] Cunhãberá jurou-a por castigada. Romão queria vê-la chupar laranjas, trivial, e se enfeitar sem ira nem desgosto. Ele envelhecia, também. Os dois, à tarde, passeavam. *Quem espera, está vivendo*. (ROSA, 1985, p. 95)

Analisemos, por etapas, os trechos supracitados. No primeiro, temos uma caracterização temporal que, aparentemente, formula apenas uma sequenciação inevitável do tempo: “Iam, consortes, para os anos tendo que passar”. Contudo, se relacionarmos tal determinação necessária de passagem com a inicial colocação da existência de “fatos misteriosos”, a imagem de uma mera sequência é ampliada e o “passar”, menos que uma natural consecutividade, sugere o “por vir” fundamental dentro do conto. No que diz respeito ao segundo trecho selecionado, a justaposição da ideia de cegueira de Romão (que é questionamento da motivação que o fez juntar-se a Drá) a imagens como “memória pré-antiquíssima” e “tudo vem a outro tempo” caracterizam ordens temporais em dois movimentos: 1. Primeiro, o acesso de Romão à “memória pré-antiquíssima” – ou seja, mais antiga que a própria antiguidade, mais antiga talvez que a própria origem do tempo, do que depende necessariamente a noção de “antigo” – é, em si mesmo, uma suspensão de linearidade temporal. Romão torna-se um atalho conectivo entre temporalizações. 2. O “tudo vem a outro tempo”, apontando para o futuro, é fruto da antevisão de Romão: só com acesso à “memória pré-antiquíssima”, à “reminiscção”, que o personagem aguarda a concretização de Nhemaria no *por vir*; no último excerto, temos a confirmação-oblíqua do estado de suspensão do encontro, da iluminação, entre Romão e Nhemaria: “quem espera, está vivendo” reordena o sentido “paralisado” do “esperar”, coloca-o como uma ação – o viver – que é sempre um “por-se-cumprir”. E que nessa estória, pela força do *pathos* de Romão, de fato cumpre-se.

## 8.19 LÁ, NAS CAMPINAS

“Toda estória pode resumir-se nisto: era uma vez uma vez, e nessa vez um homem” (ROSA, 1985, p. 100): eis uma das sentenças que finalizam “Lá, nas campinas” e que nos serve de imagem mais-que-perfeita para ilustrar a ideia de eixo-centrípeto que argumentamos existir na grande maioria “das tutameias”. A percepção dos eventos como “era uma vez uma vez”, e essa “vez” subjetivada na centralidade de “um homem”, indetermina temporalidades para reter sua atenção no evento como símbolo e significado. O homem que encontramos no décimo nono conto do *Tutaméia* é Drijimiro, e a sua “hora e vez” é da imprecisa (mas renitente) lembrança de um “*locus amoenus*”, de um espaço quase a se perder em reminiscências. “Lá, nas campinas” também é uma das partes mais exemplares para a discussão sobre o espaço literário da obra, tal como estamos a argumentar nesta dissertação. O trecho que epigrafa o conto, de título *Diurno*, “...nessas tão minhas lembranças/ eu mesmo desapareci”, antecipa uma relação entre subjetividade e espaço – reais ou imaginados – que superam as noções de destino ou permanência, desembocando num vínculo de frequência e pertencimento. Começemos a estudar um lapso da vida de Drijimiro:

ESTÁ-SE ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida, modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo. Todo o mundo tem a incerteza do que afirma. Drijimiro, não; o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo. Nada diria, hermético feito um coco, se o fundo da vida não o surpreendesse, a só saudade atacando-o, não perdido o siso.

Teve-se recurso a mim. Contou, que me emocionou. – “*Lá, nas campinas...*” – cada palavra tatala como uma bandeira branca – comunicando o tom – o narrador imaginário. Drijimiro tudo ignorava de sua infância; mas recordava-a, demais. Ele era um caso achado. (ROSA, 1985, p. 97)

A certeza dos retalhos verbais de Drijimiro, sua certeza-guia que são “as campinas”, evocam a clareza de um espaço criado e recriado, a conexão “certa de si” entre uma projeção e um objeto projetado, cujo nexos é o então protagonista. Contudo, a ênfase formulada em torno da modulação do contar de Drijimiro, o seu narrar circunspecto (reto, “imesclado”) e equilibrado (“harmônico”), não deixa de fora o “amolecer” relativizador de um espaço subjetivado. O tom insolitamente harmônico de Drijimiro, ao expôr sua antes hermetizadas campinas, é consequência direta de sua nostalgia pelo lugar quase perdido: é o concerto simbólico necessário ao equilíbrio de uma memória por um triz. A menção de uma tonalidade impossível (impossível como encontrar o ritmo em que sussurra uma bandeira branca) pelo “narrador imaginário”, esgarçada como signo literário, pronuncia-se como um esmerado

ondular guiado por Drijimiro, em cada crista e vale, em cada ambivalência. Drijimiro, que tudo ignorava da infância, como poderia recordá-la? Mesmo que desconsiderássemos de todo o “criar é recordar” rosiano comentado em capítulo anterior, perceberíamos que, na ânsia de abarcar os ecos das campinas perdidas, Drijimiro precisa criá-las como consonantes ruídos:

Vinha-lhe a lembrança – do último íntimo, o mim de fundo – desmisturado milagre. Só lugares. Largo rasgado quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d’água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: fáiça-se, campo a ora, nos pendões dos capins passarinhos penduricam e se embalançam.... De pessoas, mãe ou pai, não tivera memória. Deles teria havido o amor, capaz de consumir vozes e rostos – como a felicidade. Drijimiro voltava-se – para o rio de ouvidos tapados. Nenhum dia vale, se seguinte. Que jeito recobrar aquilo, o que ele pretendia mais que tudo? Num ninho, nunca faz frio.

Frase única, ficara-lhe, de no nenhum lugar antigamente: – “*Lá, nas campinas...*” – desinformada, inconsoante, absurda. Esqueceu-a, por fim. Calava reino perturbador; viver é uma obrigação imediata. (ROSA, 1985, p. 85)

A formulação ambivalente, já mencionada, que entorna “as campinas de Drijimiro”, fica evidenciada com a citação acima colocada. Em um primeiro momento, quando “vinha-lhe a lembrança”, o protagonista retira do seu eu profundo (“último íntimo”, “mim de fundo”) o espaço indeterminado do “lá” que tenta alcançar pela memória. A generalidade do “só lugares” que são as campinas de Drijimiro, seguida de uma descrição que – de quase perfeita precisão às avessas, ou seja, uma “precisão imaginada” (“Largo rasgado quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d’água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho”) –, evoca a força criativa do seu rememorar, como alguém que se esforça por lembrar de um sonho bom. A caracterização dos possíveis “pai”, “mãe” e “pessoas” que fizeram parte da vida do protagonista representa, sim, uma amorfização de pseudo-personagens, uma indeterminação (um “consumir vozes e rostos”) que preservou somente o essencial dos mencionados, o caráter afetivo do passado de Drijimiro. O segundo momento relevante do trecho supracitado tem que ver com a evidente e desesperada tentativa de lembrar-se das tais campinas, o que concretiza o drama central do personagem: “que jeito recobrar aquilo”, a frase (“Lá nas campinas”) “desinformada”, “inconsoante” (porque aprofunda o vazio que encobre), “absurda” (porque tornada silenciosa pelo referente que não alcança). Temos aqui, então, um paradoxo? Subjacente na ideia de um rememorar um “nenhum lugar” (“no nenhum lugar antigamente”)? Não se considerarmos as campinas de Drijimiro como uma criação que, de tão antiga e de tão tencionada, foi encoberta pelo tempo como suposta verdade. Há ainda outro aspecto que podemos comentar, sobre a sentença “Calava reino perturbador, viver é uma obrigação imediata”: é justamente na ascensão das

necessidades concretas da vida de Drijimiro (suas “obrigações imediatas”) que se faz necessário esquecer do “reino perturbador”, um lugar anti-terreal, fundamentalmente virtual. Continuemos:

Antes ele buscara, orfandante, por todo canto e parte. – *“Lá, nas campinas... – o que soubesse acaso.*

Tinha ninguém para lhe responder. De menino, passara por incertas famílias e mãos; o que era comum, como quando vêm esses pobres, migrantes: davam às vezes os filhos, vendiam filhas pequenas.

Drijimiro andara – de tangerino, positivo, ajudador de arrieiro – às vastas terras e lugares. Nada encontrava, a não ser o real: coisas que vacilam por utopiedade. E esta vida, nunca conseguida. Ia ficando esperto e prático.

Uma campina – plano, nu campo, espaço – podendo ser no distante Rio Verde Pequeno, ou todo o contrário, abaixo do Abaeté, e estando nem onde nem longe, na infinição, a serra de atrás da serra. Via as moças enfeitantes – olhos e rir, Divída, matéria bonita – e precisava, tornava a partir, apertando-o o nó de recordações. Só achar o sítio além, durado na imaginação.

No sertão, entanto, campinas eram os “alegres”: as assentadas nos morros, esses altos claros, limpos, ondeados em encostas. Viu – pelos olhos perdido por mil – Tavica, alva tão diferente, para simplificação do coração. Gostou dela, como de madrugada geia. (ROSA, 1985, p. 98)

As indefinições que orbitam a vida de Drijimiro – um pai e uma mãe sem rosto, as “incertas famílias” – é mote necessário à sua construída certeza e teimosa busca por um ponto de fundamento, as campinas. Contudo, a criação desse espaço, por mais visceral que pareça ao interior de Drijimiro, é, tautologicamente, criação (e no seu sentido poético): escapa-lhe ao alcance final, ao abarcamento total. Ao carregar o peso-vazio que é a procura do lugar fabricado pela imaginação (e o peso, a gravidade do drama, é essa mesma procura), Drijimiro – em vez de alcançar as campinas – é alcançado pela realidade. A busca por esse espaço em utopiedade, o espaço tutaméico por excelência, é – na citação acima colocada – descrita como em um encavalgamento de todas as estruturações espaciais que comentamos sobre os contos anteriores: as distâncias não medidas e os não-afincos (“estando nem onde nem longe”), a tendência infinita de uma passagem em moto-contínuo (“na infinição”), os falsos pontos de referência que são referências às avessas (“a serra de trás da serra”), o lugar sempre outro (o recíproco “todo contrário” entre o “distante Rio Verde Pequeno” e o “abaixo do Abaeté”). Esse espaço, que tenta sobreviver à contaminação do real (a imagem de “clareza” das “campinas” é símbolo disso, elas são – no sertão – “os altos claros, limpos”), é expressado, também, pela emergência das personagens (nomeadas, mas não “verticalizadas”) Divída e Tavica: 1. Ao aparecer de Divída – “Via as moças enfeitantes – olhos e rir, Divída, matéria bonita” – Drijimiro parte, dá um “nó nas recordações”, tentar abster-se da realidade,

pois o que deseja é “só achar o sítio além, durado na imaginação”; 2. Aos olhos perdidos do protagonista – após a caracterização das campinas “alegres” –, surge, num ímpeto, também a Tavica, como uma imposição do “concreto ao redor”. Continua a busca e fuga do herói:

Já afadigado Drijimiro lutava, constando que velhaco. Vendia, recriava, comprava bezerras. Iô Nhô fizera-o seu sócio. Vezava-se, afortunado falsamente, considerava, entre a necessidade e a ilusão, inadiavelmente afetuoso.

Dizendo-lhe o Rixio: que com esse nome de Campinas houvesse, em São Paulo e Goiás, arraial antigo e célebre cidade. Ele não procurava mais; guardava paz, sossego insano, com caráter de cordialidade.

Mas achava, já sem sair do lugar, pois onde, pois como, do de nas viagens aprendido, ou o que tinha em si, dia com sobra de aurora. Notava: cada pedrinha de areia um redarguir reluzente, até os voos dos passarinhos eram atos. O ipê, meigo. O sol-poente cor de cobre – no tempo das queimadas – a lua verde e esverdeadas as estrelas. Ou como se combinam inesquecivelmente os cheiros de goiaba madura e suor fresco de cavalo.

Dom, porém, que foi perdendo. Diziam-no silencioso, mentiroso. Ou que lesava os outros – voto de mentes vulgares. (ROSA, 1985, pp. 98-99)

Ai veio o Padre. Atravessa a rua, ao sol, a batina mais preta, se aproximava. Drijimiro pelos fundos do quintal refugiou, tremendo soube de sua respiração, oculto em esconso.

Mas logo não sorriu, transparentemente, por finitude e inquebranto. Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupava o peito, rebentado: luz, o campo, pássaros, a casa entre bastas folhagens, amarelo o quintal de voçoroca, com miriquilhos borbulhando nos barrancos... Tudo e mais trabalhado, completado, agora, tanto – revalor – como o que raia pela indescricção: a água azul das lavadeiras, lagoas que refletem os picos dos montes, as árvores e os pedidores de esmola.

Tudo era esquecimento, menos o coração – “Lá, nas campinas!...” – um morro de todo limite. O sol da manhã sendo o mesmo da tarde.

Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: – Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: – “Lá...” Mas não acho as palavras. (ROSA, 1985, p. 100)

A resistência de Drijimiro, a sua incessante procura por um espaço não alcançado, é símbolo do “inalcance” estruturado nas indeterminações e nos redimensionamentos espaciais no *Tutaméia*. O lugar sempre outro, sempre em distância infinita do protagonista, o coloca – “no voto das mentes vulgares” – em papel de *fictor* (daí que “constando que velhaco”): no entremeio de uma vida “imediata” (necessidade) e imaginada (“ilusão”). A proposição do Rixio, seu amigo, sobre a possível existência de uma Campinas com letra maiúscula, é recebida com a resignação de quem escolheu transformar o espaço idealizado em um “dentro de si”: “ele não procurava mais”. Drijimiro, não encontrado o espaço exterior das campinas, luta para edificá-lo como memória totalmente criada, em um “sem sair do lugar”: a máxima caricatural da subjetivação relativa, presente nas espacializações literárias das *Terceiras Estórias*. Então, a virada, a aceitação de Drijimiro: percebamos que, certo de não-chegar no

“lá” das suas campinas, o personagem – como em vislumbre – percebe interiormente, em imagem límpida (“com sobra de aurora”, “notando cada pedrinha”), o destino *por achar* que foi o cerne de sua vida. Uma sequência de atmosferização do espaço imaginado é encetada em sinestesia: do voo dos pássaros ao cheiro do cavalo.

O “último suspiro” da paragem-ideal do protagonista, explosão caracterizadora das campinas de Drijimiro, é subseqüente à chegada do padre: “Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupava o peito, rebentado”. A formação da pretensa rematação imagética do seu *locus amoenus* nunca encontrado (“luz, o campo, pássaros, a casa entre bastas folhagens, amarelo o quintal de voçoroca, com miriquilhos borbulhando nos barrancos... Tudo e mais trabalhado, completado”) conclui a luta do protagonista contra o não-imaginado, laureia a “indescrição” do espaço criado e criativo, a sua impossível precisão. Intacto, por fim, o coração de Drijimiro, conservadas as suas campinas. O “fio” que falta ao narrador (as “palavras não achadas”) é reflexo do esvaziamento das próprias palavras do herói de “Lá, nas campinas”. Do esvaziamento e do cansaço, das campinas sumidas, restando delas somente o cerne de um “sempre outro” lugar: o seu “lá”.

## 8.20 MECHÉU

Mechéu, cuja “ficcionalidade” do nome encerra em si mesma um micro-narrativa (ME – ICH – EU, à maneira de Moimeichego), é – na estória homônima – alguém que “faz demais questão de continuar sendo sempre ele mesmo” (ROSA, 1985, p. 102). A ênfase grandiloquente na problemática do “ego” – que se concretiza, no personagem, desde a concatenação de pronomes da primeira pessoa que formam seu título até a estruturação de sua personalidade – beira, veremos, ao caricato. Os eventos ocorrem num local inominado. Sabemos, apenas, tratar-se da fazenda de um Sãsforte: “Tinha-se no caso de notar e troçar. Reapareceu, passou pelo terreiro da frente da fazenda [...]. Mechéu, por nome Hermenegildo; explicou-o o fazendeiro Sãsfortes” (ROSA, 1985, p 102). A necessidade de se “notar e troçar” o protagonista, já sugere – de início – sua natureza anti-ordinária (ou extraordinária). A incompatibilidade lógica da possível “derivação” do nome Hermenegildo para o apelido Mechéu – e o “outro senso” dessa emanação é chamativo pelo aspecto não descendente das nomeações, também pela não explicação desse “salto” substantivo (que encerra um vácuo

incômodo) – sugere-nos apenas a ênfase arbitrária que o “egotismo” do conto buscar soar (também, talvez, o ruído ecoado da fundamental necessidade de “ser ele mesmo”, em referência a intransigência de mártir de São Hermenegildo). Introduzamos, portanto, a estória:

MUITO chovendo e querendo os moços de fora qualquer espécie nova de recreio, puseram-lhe atenção: feito sob lente e luz espiassem o jogo de escamas de uma cobra, o arruivar das folhas de urtiga, o fim e asas de uma vespa. De engano e distância, aparecia-lhes exótico, exclusivo. Era o sujeito.

[...] Semi-imbecil trabalhava, vivia, moscamurro, raivancudo, senão de si não gostando de ninguém. Ante tudo enfuriava-se pronto às mínimas niglingas – rasgadela na roupa, esbarro involuntário ou nele fixarem o olhar, pisar-lhe um porco o pé na hora da ração. Dava-se de não responsável de todo malfeito seu, desordem, descuido. Exigia para si o bom respeito das coisas.

[...] Ainda abaixo dele, bobo, bem, meio idiota papudo era outro, o que de alcunha o Gango; tolo tanto, que cheirava as coisas, mas nem sabia temer as cobras e os lagartos. Simiava-o esse, obediente mirava por modelo ao Mechéu, maramau, que o tratava de menor, sem estimação, exigia do Gango uma ideal excelência, forçando-o à lida, quisesse o sacado pronto do ovo da estupidez. (ROSA, 1985, pp. 101-102)

É significativa a moção centralizadora que parte do originário “muito chovendo” – um campo imagético amplo, geral – para a focalização – “feito sob lente e luz espiassem” – em Mechéu. A indubitável constituição do dito Hermenegildo, como força centrípeta da estória, é colocada por meio de formulações que lhe dão a gravidade de alguém a quem rodeiam dedos apontados. Já em seus primórdios narrativos Mechéu, é “exótico”, “excluso”. O “Era o sujeito”, presente nos trechos supracitados, o alteia, o faz exsurgir. O “contra mim de todos” do narrador-protagonista de “Curtamão” reaparece, aqui, variado: em Mechéu a contrariedade (“a desordem”) dos que lhe orbitam advém não de sua subjetividade incompreendida, mas da imposição do seu ego, da sua ação de ser, como centro do mundo (“Exigia para si o bom respeito das coisas”). O Gango, personagem fundamental para o dimensionamento dos sentidos da estória, um quase-antagonista necessário (desenvolveremos tal ideia mais adiante) a Mechéu, é caracterizado já como o outro (“idiota papudo era o outro”). Contudo, apesar das maledicências que o protagonista direcionava a Gango, vejamos que – menos que antagonico – o “idiota papudo” é cobrado por uma “ideal excelência”. O campo semântico que permeia tal expressão não deve ser amenizado. Gango, portanto, é posto como figura “ideal” no contraparte com Mechéu: não pelo que possui de “pureza idealizada”, mas pelo que, no sentido de “ideal”, reverbera de norte projetivo necessário, de um “outro lado” nunca alcançado. Concentremo-nos, ainda, em Mechéu:

[...] Assaz queria viver mais, e depois dos outros, fora de morte, ficar para semente. Apareciam-lhe os cabelos brancos, e renegava seus fosse, sim de um cavalo ruço do Patrão, por nome Vapor. De si mesmo, de nada nanja duvidava.

[...] Mechéu marchava com desajeito, bamba bailava-lhe a perna direita, puxada pela esquerda. Soturno sáfio ante aqueles parou, turvava-se seu ar de desconfiança, inveja, queixa: – “Será já em si o ‘eu’ uma contradição?” – sob susto e espanto um dos de fora proferiu. Mas, pensavam consigo mesmo, não para o Mechéu – ilota e especulário. Deixaram-no de lado.

[...] No que houve que o Gango morreu, chifrado de vaca.

Enquanto entanto o corpo estando presente, Mechéu nem fez caso, ele não tinha pelo gango nenhum encarecimento, nunca o deixava botar mão no que de seu, nem entrar no cômodo em que assistia, debaixo da casa. Vez ou vez, mandasse o Gango cantarolar, para as escutar, simplórias parlandas, o canto sendo dele o nome Mechéu, mesmo, em falsete, o Gango afinado papagaio. (ROSA, 1985, pp. 103-104)

O renegar dos próprios cabelos brancos (o tempo como um descolorir-se) por Mechéu, associado à não-resignação da ideia de sua morte (pois “ficaria para semente”), são símbolos encadeados sob a inadmissibilidade do potencial e inevitável desaparecimento do “eu” do protagonista. O questionamento quase extemporâneo “Será já em si o ‘eu’ uma contradição?” (interpelação, aliás, que revolve a superfície do enredo, chamando a atenção para algo *a ser dito* por meio do artifício da voz dos tais moços), que é consequência da parada de Mechéu “ante aqueles” (os moços inominados de um “fora” indeterminado), insinua as reverberações do evento-cerne, que está *por vir*, na estória. O “sob susto” da pergunta – sua extravagância e excentricidade na planura do conto – é simétrico à marcação temporal que designa o acontecimento da morte de Gango: o “no que houve”, como um rasgo, insere o evento na estória, não determina exatamente o *quando*, mas o “esbarro” que representa o acontecido. O “enquanto tanto o corpo estando presente” (cujo “enquanto tanto” estabelece – conjuntamente – o tempo alongando da vida toda de Gango até o “então” e põe o “enquanto” como fundamento mesmo do estar vivo) reajusta a figura do contraparte de Mechéu no evento mesmo de sua morte: anteriormente Gango, passa a ser “corpo”. O que se segue no conto, a inadvertida falsa indiferença que Mechéu nutria pelo “agora morto” personagem, sofre um diminuendo em sua “seriedade assertiva” quando sequenciada pela imagem de Gango cantarolando o nome do protagonista: o falecido, chifrado personagem, repetindo harmonicamente “Mechéu”, dava ao egoísta – pelo gesto mesmo de repetir – a claridade de uma não apriorística limitação do “eu”. A voz de Gango (pelo que representava como órbita) concretizava em Mechéu a sua condição de centro, um senso de auto-realidade. Eis a reordem interior do “moscamurro”:

Mas, enterrado aquele, Mechéu aos tentos se estramontou, se cuspiendo, se sumia, o boi em transtorno, desacertado do trabalho. – *Está andando meio exercitado por aí, não se vê o que ele quer...* – vinham dizer, parece que cabisbaixo indo dobrar o demo em dobro.

[...] Rezingava, pois assim, gueta, pataratices, mais frases: sobre os passarinhos, bem apresentados, o sol nas roças, o *Supra-Vento*, cavalo, ao qual por prima vez agradecesse.

Mas mesmo enferrou, daí, pessoalmente, de novembro para diante, repuxado e esmorecido, se esforçava com um tremor, seu pesadume remédios não paliavam. Ora fim que enfim se fechou no escuro cômodo, por mais de um dia, surgindo no seguinte aceitou o caneco com chá amargo, restava guedelhudado, rebarbado, os olhos mais cavos, demudado das feições.

Decerto não aguentava o que lhe vinha pensar, nem vencia achar o de que precisava, só sacudia as pálpebras, com tantas rotações no pescoço; gesticulava para nenhum interlocutor; rodou, rodou no mesmo lugar, passava as mãos nas árvores. (ROSA, 1985, p. 104)

Há interessantes marcações temporais, porque pertinentes aos nossos argumentos, nos trechos supracitados: 1. O “novembro para diante”, período de doença do protagonista, que marcando um ponto de origem temporal alarga o tempo ao infinito (“para diante”), podendo seguir a esse novembro tantos e inumeráveis outros tempos; 2. A quase paradoxal colocação “por mais de um dia, surgindo no seguinte”, que no primeiro termo – “por mais de um dia” – amplifica, novamente, os dias à infinitude. E, no segundo termo, propõe “um dia seguinte” a uma não-delimitada temporalização, “um seguinte” que afirma outra condição nos dias do protagonista (o levantar de Mechéu para o chá amargo, sua “mudança de feições”), podendo corresponder, portanto, ao corte em um hiato inapreensivelmente grande. Voltemos, porém, ao eixo da estória. O “cabisbaixar” de Mechéu, não sendo superficial sentimentalismo sobre a morte de Gango, é um deslocamento advindo, sim, da consciência em broto de sua própria mortalidade, mas também preâmbulo do seu futuro “espanto” com o ato (em si) de estar vivo: tem agora o maravilhamento das cores dos primeiros pássaros avistados, do “sol nas roças”, do cavalo, porque só a partir de então foram medidos em suas finitudes. Algum moço de fora havia perguntado “Será já em si o ‘eu’ uma contradição?”. Uma contradição, talvez, pela não-concretude que representa: pelo “eu” como passagem (como passou Gango), pelo “eu” que é só uma ilha entre ilhas, o centro que depende de seu entorno. Mechéu, não tão idiota como pensavam “aqueles”, terminou sua estória pensando demais, “gesticulado para nenhum interlocutor” (pois até um “eu” pode ser o dobro, a contradição de sua ideia mesma), rodando sozinho “no mesmo lugar”: como um astro esquecido e sem orbitantes em um sistema solar não-binário.

## 8.21 MELIM-MELOSOS

“Melim-Meloso”, em sua configuração geral, estrutura-se como a peça mais excêntrica, uma singularidade acima das singularidades que compõem o *Tutaméia*. O conto, pode-se dizer, é dividido em duas partes. A primeira, subtitulada como “Sua apresentação”, é um compósito de trechos das possíveis apócrifas “Cantigas de Serão, de João Barandão” e comentários do narrador da estória (que adiciona informações sobre a figura de Melim-Meloso). A segunda parte, por sua vez, dividida em dois trechos (“RESUMO” e “EPISÓDIOS”) figura, em sua forma, não muito dessemelhante das demais partes do *Tutaméia*. Propomos, então, esta questão: seria possível encontrar, em “Melim-Meloso”, a “gramática-criativa tutaméica” que estamos a argumentar sobre as demais estórias? O conto inicia-se desta maneira: “NOS TEMPOS QUE NÃO SEI, pode ser até que ele venha ainda existir. Das Cantigas de Serão, de João Barandão, tão apócrifas, surge, com efeito, uma vez [...]” (ROSA, 1985, p. 105). Tipograficamente, a introdução de “Melim-Meloso” – com sua primeira sentença em caixa-alta – impinge-nos uma indeterminação temporal, uma reordenação do tempo, que foi matéria de nossos inúmeros argumentos. A colocação de um tempo que não se pode precisar, como marco de surgimento das cantigas de João Barandão, além do claro fator indeterminante que figura, assinala e propõe a emergência de eventos em tempo não-linear: os acontecimentos no tempo, como fatos consumados ou por se consumar, estão em suspensão. Estabelece um istmo entre o que se propõe como acontecido (o que é narrado na estória) e o que pode ainda acontecer (cuja origem talvez seja, portanto, o início mesmo da estória).

Tais noções, aliadas ao cogitado e sugestionado aprocrifismo das *Cantigas de Serão*, virtualiza os limites entre fato e ficto, indeterminando, assim, o que é dito sobre Melim-Meloso no ato mesmo de dizer. Daí que, referindo-se ao trecho da canção “Melim-Meloso/ amontado no seu baio/ foi comprar chapéu novo/ só não gosta de trabalho” (ROSA, 1985, p. 105), o narrador contrapõe: “Sombra de verdade, apenas. Ele trabalhava, em termos” (ROSA, 1985, p. 105). Sobre outro excerto da cantiga, “Diz assim: Melim-Meloso,/ não repete o seu dizer. / Perguntei: – coisa com coisa,/ não quis nada responder.” (ROSA, 1985, p. 107), o narrador concede-nos a resposta de Melim-Meloso, opositiva: “Reportava-se. – *Sou homem de todas as palavras!* [...]” (ROSA, 1985, p. 107). A voz narrativa, por sua vez, continua, também contrariante: “Do mal que dele se dizia, tenha-se por exagerada, senão de todo

inautêntica, à propala, a parla dessa afamação.” (ROSA, 1985, p. 107). Vejamos, agora, as estruturas da estória que subseguem à discutida “apresentação”:

RESUMO. Serra do Sõe, verde em sua neblina, nesse frio fiel, que inclina os pássaros. Serra do Sõe e Serra da Maria-Pinta, que a redobra; serras e pessoas. O fazendeiro Pedro Matias, rico. Tio Lirino, com as sensatas barbas. Elesbão – o estrito boiadeiro. Lá, ressoam distâncias; e a alegria é pouca: é devagarinho, feito um gole. A serra faz saudade de outros lugares.

[...] Queria mais ir-se embora, lá ele corria o risco de ficar mofino; salvava-o sua incompetência de tristeza. Mas o Elesbão desceu, para o Quipu, com boiada completada. Pedro Matias desceu, num lençol, na vara, carregado, para o cemitério-mor, no Adiante. Tio Lirino desceu com a tropa, tantos lotes de burros: rumo de sertões e ranchos. Melim-Meloso sentiu-se pronto: – *Quando vi – adeus! – minha gente, vou de arrieiro – no formal...* (ROSA, 1985, p. 108)

Com o trecho supracitado, temos algumas formulações espaciais análogas às *Terceiras Estórias* já estudadas. Os excertos acima colocados tratam do momento posterior à morte do padastro de Melim-Meloso, decidido o personagem, então, a partir da Serra do Sõe como arreeiro. Reflitamos por etapas: 1. Primeiro, há “atmosferização” do espaço, cuja referência (ou pseudo-referência de um lugar imaginado) é amenizada “geograficamente” para se constituir como elemento sensível que presenteia os sentidos: ao olhar, o “verde” e a “neblina”; ao corpo, um “frio fiel”. O “redobrar” das serras – na conjunção paisagística da Serra do Sõe com a Serra da Maria-Pinta – não possui a quantificação de um “dobro matemático”: estabelece, portanto, um ritmo na paragem, do prosseguir de uma “serra por trás da serra”; 2. As distâncias “ressoadas”, hiperbolizadas pelo que não medem, implicam não no que nelas pode ser alcançado pelos quilômetros, mas pelo que encerram como isolamento, pela saudade que é vislumbre dos outros lugares (não importando o “onde” desses, mas o “longínquo”); 3. A “serra da alegria pouca” impulsiona o não-afínco de Melim-Meloso, que decide ir para “os sertões e ranchos”, infinitamente ampliados porque não substantivamente precisados, com o “Tio Lirino”. A estória de Melim-Meloso, como outras tantas do *Tutaméia*, encerra uma passagem. Pedro Matias – o padraço morto, “carregado” – vai para um “Adiante”, em algum lugar, sabendo-se apenas inadiável. Prossegue a travessia de Melim-Meloso:

Melim-Meloso muito se despediu, da terra da Serra, à sua satisfação. Soltou as rédeas para a Vila, ia levar o caminho até lá. Saiu com os pés na aurora, à fanfa,

seu nariz bem alumiado. Era sujeito a morrer; por isso, queria antes dar uma vista no mundo, achar a fôrma do seu pé. Sobre o que, o Vero ainda veio com ele, e com a tropa, por um trecho, conversavam prezadamente – o Vero conseguira começar a querer bem a ele.

E chegou-se, de caminho, na fazenda Atravessada, antes de chegar-se ao próprio fim, que era na Conceição-de-Baixo. Nessa fazenda, reinava, na noite, a furupa de uma grande festa – de casamento ou batizado. Melim-Meloso apeou lá sem espera de agrados, não conhecendo ninguém. Ora vez, ali se deram várias coisas, ele com elas. Porém, são para outra narração; convém que sejam. A vida de Melim-Meloso nunca se acaba. (ROSA, 1985, pp. 109-110)

Na interessante formulação “ia levar o caminho até lá”, concernente à viagem de Melim-Meloso à Vila da Conceição-de-Baixo (lugar real, em Itabira), subjaz uma percepção que subverte os conceitos de “localização” e “caminho”: ao “levar o caminho” até a Vila, Melim-Meloso leva consigo os preceitos basilares que entornam o conceito de “caminho”, que são o movimento e a não-permanência. O caminho, portanto, é o que entremeia o já partido e o não chegar: a Conceição-de-Baixo torna-se uma sugestionada antepartida. A justificativa do protagonista para tal viagem (“Era sujeito a morrer; por isso, queria antes dar uma vista no mundo, achar a fôrma do pé”), a princípio, contrapõe-se à atestação final do narrador, “A vida de Melim-Meloso nunca se acaba”. No entanto, se observarmos o ponto de vista do narrado, e as implicações entre “ficto e fato” já mencionadas sobre a primeira parte do conto, perceberemos que a figura Melim-Meloso – personagem inconsciente de si mesmo, mas consciente de sua própria mortalidade – é colocada como uma criatura-criação em moto-contínuo, daí sua estória ser “para outra (sempre outra) narração”, daí seu ir-vir no tempo – sua potencial antecipação do que “ainda virá a existir”. Melim-Meloso é símbolo, por excelência, da criação literária.

## 8.22 NO PROSSEGUIR

Em “No prosseguir”, a centralidade psicológica – a exemplaridade extraordinária individuada – desaparece em função de dois aspectos que comentaremos neste tópico: a estruturação dual a partir de personagens que se “reiteram” e uma noção de tempo cíclico que é consequência fundamental dessa composição dupla. A estória conta a vida de um “velho” e de um “moço”, ou de “um homem” e “outro homem”, cujas faltas de substantivações próprias insinuam – em silêncio sugestivo – uma implicação significativa que é a base mesma dos dois elementos formalmente viscerais do conto: os personagens e o que implicam como seres no

tempo. Ambos, o velho e o moço, são onceiros. Ambos deformados pelas onças. Em comunhão: “Vagaravam. Sem mal-entenderem-se.” (ROSA, 1985, p. 112). No entanto, questionemos: é possível que os traços da narrativa mencionada (ainda que a figura centrípeta tenha sido retirada desse título) estabeleça algum tipo de analogia com as demais histórias já comentadas da obra? Na tentativa de respondermos à questão, começemos, então, a refletir sobre “No prosseguir”:

À TARDE do dia, ali o grau de tudo se exagerava. A choça. O pátio, varrido. O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, espiando seus onceiros: cachorro de latido fino, cachorra com eventração. Era um velho de rosto já imposto; já branqueava a barba.

Era caçador de onças; para o Coronel Donato, de Tremedal. Tinha para isso grandes partes. Matava-as, com espingardinha, o tiro na boca, para não estragar o couro.

Os cães avisavam.

Outro homem bulira-se de entre árvores, oscilado saía da mata. Vai que uma bala podia varar-lhe goela e nunca, sem partir dente, derribando-o desta banda. Nem, não imaginar desrazão. Mesmo havia de querer muitas coisas, o pobre. Rapaz, guapo, a onça quase o acabara, comera-lhe carnes. A onça, pagara. Juntos, nenhuma vencia-os, companheiros. (ROSA, 1985, p. 111)

A ênfase na “tarde do dia” que dá início ao conto, subvertida em sua aparente marcação temporal, reverbera em uma formulação visual, concretizada pela descrição da “paisagem geral” que a subsegue. A tarde dos dias, momento em que “o grau de tudo se exagerava”, dá à história o tom perceptivo dos onceiros, que trabalhavam enquanto mais claro fosse, enquanto seus olhos mais enxergassem: a iluminação, que abre o ambiente do conto, entrega-nos a ampla visão de quem “espia os onceiros” e de quem alcança a hérnia da cadela (“cachorra com eventração”). Sobre as referências espaciais, com o trecho supracitado, podemos comentar a menção feita ao Coronel Donato, de Tremedal: de maneira análoga, por exemplo, ao que foi feito em “A vela ao diabo”, o coronel – referenciado em nome e localização – é mencionado vagamente, como elemento quase-exterior à história, como rápida alusão à estrutura de trabalho enformada em “No prosseguir”. A entrada do “outro homem”, por sua vez, distinguido pela idade inferior a do onceiro-mestre (a menção ao tempo de “rapaz”, quando atacado pelas onças, sugere-nos já uma diferença significativa entre os anos dos dois personagens), estabelece um equilíbrio significativo na história, torna-se a figura que contrapesa as barbas brancas do “homem primeiro”, equilíbrio que é plenificado com a sentença final da citação acima colocada: “Juntos, nenhuma vencia-os, companheiros”. Continuemos:

Coxeava, o tanto, pela clareira, no devagar de ligeireza, macio. Também tendo cicatriz, feiosa, olhos esvaziados. Não olhava para a casa. Moço quieto, áspero, que devia de ser leal, que lhe era semelhável. Precisava mais de viver; para a responsabilidade.

Saudaram-se baixo. O velho não se levantara. – “*Queria saber de mim?*” – um arrepio vital, a seca pergunta. O outro curvou-se, não ousava indagar a saúde. No que pensava, calava. E rodeavam-se com os olhos, deviam ser acertadamente amigos. Moravam ermos, distantes.

Viúvo, o velho tornara a casar-se, com mulher prazível. O moço, sozinho, mudava-se sempre mais afastado. Vinha, raro, ao necessário. Dar uma conversa, incansável escutador. Quanto mais que tinham ali de atacar comum onça – braçal, miã, com poder de espaço – o que nenhum dos jagunços do Coronel rompia; o ofício para que davam era aquele. (ROSA, 1985, p. 112)

A citação acima colocada é uma das mais pertinentes para a complexificação significativa do conto. Há um trecho, da passagem que comentamos anteriormente, que se conecta com uma projeção da profundidade cavada na relação entre o velho e o moço, tal como na parte supracitada. Voltemos a esta sentença: “Vai que uma bala podia varar-lhe goela e nuca, sem partir dente, derribando-o desta banda. Nem, não imaginar desrazão” (ROSA, 1985, p. 111). Esse excerto, que deságua do fluxo de pensamentos do onzeiro-mestre ao ver o rapaz sair da mata, parece – a princípio – de inocência insuspeitável, um quase-cuidado. Contudo, o evento imaginado de uma bala varando o companheiro de caça, sofre uma adição tonal de desejo quando cotejamos esse pensamento com outros elementos da estória. Reflitamos: 1. Primeiro, há a menção de uma responsabilidade *por vir*, atribuída pelo velho ao moço, mas ainda não designada no conto (“Precisava mais de viver; para a responsabilidade”). Essa tarefa, como sabemos, é a de cuidar da nova esposa do ex-viúvo, a “mulher prazível”; 2. Segundo, há uma renitente e quase rítmica dúvida sobre a lealdade do rapaz, lealdade que é afirmada e duvidada pelo mesmo movimento frasal: “devia de ser leal” e “deviam de ser acertadamente amigos” expressam, com a variação do verbo “dever”, uma presunção e uma suspeita. Expressam, também, uma auto-conformação que ecoa como consolo. O espaço que os divide, de distâncias indeterminadas – pois “moravam ermos, distantes”, “o moço mudava-se sempre, mais afastado” –, é reflexo de uma relação problemática, intensificada pela apreensão do velho em ser substituído pelo moço e do moço em ser percebido como desleal, como desejoso da esposa do velho (vejamos que tal personagem “não olhava para a casa”, “não ousava indagar a saúde” do velho, para não soar ansioso pelo seu fim). Os dois homens, “semelháveis”, atacam uma “onça comum”, que é menos a onça animal que um conflito intuído e silenciado entre os dois polos. Mais que as

cicatrizes comuns, é essa “onça interna” – devoradora de confianças – que unem os dois personagens. Debatamos esta passagem:

Enquanto que, ele, esmorecia, com o render-se aos anos, o alquebro. O que era o que é a vida. A mais, a doença. Tormentos. Porque tinha aceitado de um qualquer dia morrer, deixando mulher debaixo de amparo? Ia não largar o mundo viúva para mãos de estranhos!

Daí, com o outro, o conversado, à mútua vontade, para providência. A esse, seguro por sangue e palavra, protetor, entregava então a herdada companheira, para quando a ocasião; tratou-se. Para ele poder morrer sem abalo... A mulher, entendendo, crer que anuia, tranquila calada. Disso ele tinha sabedoria. Em tanto que, às vezes, achava raiva. Agoniava-o o razoável. Direiteza, ou erro? Isso ficava em questão. (ROSA, 1985, p. 112)

A princípio, como é possível notar a partir do trecho supracitado, o tempo é percebido pelas consequências de sua inevitável linearidade: mostra-se o esmorecimento do velho, seu “alquebro”, sua resignação (“o que era o que é a vida”), sua posterior revolta com a queda do homem em mortalidade ininterrupta (“por que tinha aceitado de um qualquer dia morrer, deixando mulher debaixo de amparo?”). Daí a decisão de deixar herdada a esposa para o filho (o “outro homem”, o “moço”), que só é nomeado propriamente como filho ao final da estória (mas já no trecho supracitado, indiretamente, é colocado que a mulher seria deixada ao novo protetor “seguro por sangue”). Talvez também seja pertinente notarmos que o foco dos fluxos de pensamento da narrativa são dados ao onzeiro-mestre e não ao seu sucessor: teríamos, então, a centralidade que julgamos desaparecida? A forma de intitulação dos personagens poderia parecer-nos uma contrariedade a tal argumento: o “um” (o velho) e o “outro” (o moço) repercutem a ideia de movimento entre tais figuras literárias, um móvel descentramento. Claramente, não temos aqui uma “amorfização” dos personagens secundários ou uma construção meramente funcional de quase-personagens – estruturas que já comentamos nas estórias anteriores –, “o moço”, de fato, apresenta um nível de verticalidade “psicológica” considerável, até mesmo pelo silêncio que resguarda diante do pai. Contudo, o próprio título do conto poderia sugerir-nos o foco no velho, em seu em breve “prosseguir” para a morte. Antes de demonstrarmos nossa conclusão, visualizemos estes trechos:

E velhamente. Falava, lembranças, da meninice ainda do outro, falando com a boca amargosa. Nem tinha fome. Os fatos não se emendavam.

Dava ânsia pensar – a coisa, encorpada. A mulher, mulherzinha nas noites. Aquele, rente, o outro, pescoço grosso, macho gatarro, de onça, se em cio. Tinha vexame do que sendo para ser, do inventado.

Encarou-o: – “*Vai.*” Falou; foi a rouco. Em dó de sentir o que olhos não vão ver, preenchidos pela terra.

[...] Depois, de novo, mestre, ia sentar-se na tora, num derreio por enfim; esfregava-se as pálpebras com as unhas dos dedos. As coisas, mesmas, por si, escolhem de suceder ou não, no prosseguir.

O moço prosseguia, sem brusqueza. Só a saudação reverencial: – “*Meu pai, a sua benção...*”

Tinham contas sem fim. Latiam os cães. Ia dar luar, o para caminhada, do homem e da onça, erradios, na mata do Gorutuba. (ROSA, 1985, pp. 113-114)

O “velhamente”, que situa o onceiro-mestre em seu próprio tempo (aliás, o único tempo possível), e os fatos que “não se emendam” (porque a vida – em retrospectiva – é composta por saltos, lapsos e vãos), estabelecem para o velho um abismo entre a infância do filho (“da meninice ainda do outro”) e a possibilidade de lhe suceder, herdando a esposa em potência sexual. Os olhos do velho veem, sobretudo, um tempo não existente: não porque futuro, mas porque inacessível aos mortos, aos que terão o rosto sob a terra. A “coisa encorpada”, que justapõe o moço à onça em cio (“pescoço grosso, macho gatarro, de onça, se em cio”), consente nossa suposição sobre a “onça interna” contra a qual lutam ambos personagens. Voltemos ao que propomos desde o início deste subcapítulo: ao velho e ao moço e ao que sugerem, simbolicamente, como imagem da ordem do tempo. Primeiro, a persistente percepção da proximidade da morte do onceiro-pai aponta-nos para a temporalização como linearidade entrópica. No entanto, com a adição representada pelo onceiro-filho, temos uma reordenação dessa mesma percepção. A sentença “As coisas, mesmas, por si, escolhem de suceder ou não, no prosseguir”, que propõe uma resignação à tentativa de abarcamento do futuro inexistente pelo velho (os eventos dependendo apenas do incontável engenho, das “coisas, mesmas, por si”), concatena-se a “O moço prosseguia, sem brusqueza”, pela relação reiterativa do verbo “prosseguir”. Na primeira aparição, o “prosseguimento” remete ao já comentado futuro impossivelmente cognoscível ao onceiro-velho. Na segunda, relacionada, por sua vez, ao signo “moço”, simboliza uma continuidade não entrópica, mas cíclica: o ato reverencial do filho (“Só a saudação reverencial”) ecoa a repetição-variada, em cicatriz e em caça, de um ciclo anteriormente protagonizado pelo pai. O eixo centrípeto de “No prosseguir” é o equilíbrio e a suspensão entre a emergente saída de cena do velho e a entrada em potência do rapaz. Aliás, a posição da narrativa em *Tutaméia* – precedendo a pausa iniciada por “Nós, os temulentos” – é estratégica e simbolicamente verdejante para as implicações de sentido da estória: o tempo, sendo só um hiato para indivíduos singulares, é – sua cósmica perspectiva – uma recorrência-dessemelhante, onde o fim propõe sempre o recomeço. O velho, parando em

sua “vez”. O tempo, prosseguindo erradio (como o moço-caçador na mata do Gorutuba), concedendo sempre uma outra vez a um outro homem, uma outra estória.

### 8.23 O OUTRO OU O OUTRO

A ideia de passagem que foi formulada em “No prosseguir” (e que de alguma maneira é expressada no constante fluir das estórias individuadas do *Tutaméia*, das partes que se movimentam direcionadas à ordem-para-unidade) tem vez em “O outro ou o outro”: pela singela e quase irreparável reparação do cigano Rulu, no conto que narra, porém, a excepcionalidade de Prebixim. Rulu, “que em canto abrigado martelava no metalurgir”, ressurgiu estabelecendo uma conexão com “Faraó e água do rio”, não só pelo motivo do “meio cigano”, mas também pela associação ao metal (há também um caso de furto, em “O outro ou o outro”, relacionados aos ciganos, como no conto anterior). Não exercendo função significativa no enredo de “O outro ou o outro”, o retorno de tal personagem é como gesto enfático da concepção una e ordenada das *Terceiras Estórias*. Cada parte, desempenhando o ritmo de episódio, não enceta uma linearização romanceada, mas revolve em cada reconhecimento a ressonância de um projeto cósmico-criativo comum. “O outro ou o outro”, contado pelo ponto de vista de um narrador parte observador parte personagem (inominado), registra um dos momentos da vida de Prebixim, e sua travessia – em algum lugar – com seus amigos ciganos:

ALVAS ou sujas arrumavam-se ainda na várzea as barracas, campadas na relva; diante de onde ia e vinha a curtos passos o cigano Prebixim, mão na ilharga. Devia de afinar-se por algum dom, adivinhador. Viu-nos, olhos embaraçados, um átimo. Sorria já, unindo as botas; sorriso de muita iluminação.  
[...] Não impingia trocas de animais, que nem o cigano Lhafofo e o cigano Busquê: os que sempre expondo as basbaques a cavahada, acolá, entre o poço do corguinho e o campo de futebol. Tampouco forjicava chaleiras e tachos, qual o cigano Rulu, que em canto abrigado martelava no metalurgir. E era o que me atraía em Prebixim, sem modelo nem cópia, entre indolências e contudo com manhas sinceras, arranjadinho de vantagens.

Dissera-me: – “Faço nada, não, gajão meu amigo. Tenho que só o outro ofício...” – berlisquesloques. E que outro ofício seria então esse? – “É o que não se vê, bah, o de que a gente nem sabe.” Prebixim falara completo e vago. Estúrdio. O obscuro das ideias, atrás da ingenuidade dos fatos. – “Nem a pessoa pega aviso ou sinal, de como e quando está cumprindo...” O contrário do contrário, apenas. (ROSA, 1985, p. 119)

O artifício de adivinhador que caracteriza Prebixim – tornando-se “mote” nas várzeas incaracterísticas das terras de Tio Dô – expressa, claramente, princípios poético-criativos rosianos já demoradamente comentados em partes anteriores deste estudo: as noções e proposições de uma reordenação cósmica, que a forma do *Tutaméia* estrutura literariamente e cuja figura de Prebixim “atestará”, ao “constatar” a existência e o acesso a outra possível ordem. O sorriso de “muita iluminação” que caracteriza o protagonista tem menos de brancura dentária que de expressão refletida. O campo de visão ampliado, que é a conexão de Prebixim com o além-racional, é luz escapando de “outra ordem” para “outra ordem”, sendo a relativização do *a priori* sempre cabível nas *Terceiras Estórias*, todo lado do rio possuindo sua “outra margem”. O trato do personagem com o “obscuro das ideias”, “atrás da ingenuidade dos fatos”, é imagem *en abyme* do que nos é “cifrado” no *Tutaméia*: a obscuridade dos sentidos – sobretudo do enigma – por trás dos fatos materiais (tipográficos e linguísticos) que enformam a obra. É, também, reproposição: retira da objetividade factual o seu pretense abarcamento universal, coloca-a como uma reta entre retas. Prebixim, dito como contrário do contrário, seria então o ordinário? Guimarães Rosa, por meio do narrador de “O outro ou outro”, esgarça duplamente o sentido do contrário: os ciganos, sendo o contrário do “normal”; Prebixim, “sem modelo nem cópia”, sendo o contrário do contrário, estabelece uma terceira via, uma possibilidade de “contrários” ramificados *ad infinitum*. É diverso do já “diferançado” dos ciganos. A menção ao “outro ofício”, ensejo para a titulação do conto, é concentrado neste diálogo com Tio Dô:

[...] – “Pois, olhe, estão faltando coisas...”

Nenhum oh, nem um ah. – “Quand’onde?” – fez.

[...] - “No Æo” – Tio Dô quebrou a pausa, homem de bom entendimento.

– “Esta, agora!” – e o outro balançou, sabiamente sucumbido; já era a virtude em ato, virtude caída do cavalo. Mas simples sem cessar, na calma paz, que irradiava, felicidade na voz.

[...] – “Tenho em mercê...” – Prebixim, bizarro, cavalheiro, entregava a Tio Dô o relógio de prata, como se fosse um presente. – “É fífrilim, coisa de nada...” – calava o que dava, com modéstia e rubor. Outros objetos ainda restituía; oferecia-os, novo e honesto feito alface fresca.

Mais paz, mais alma, de longe ainda olhávamos, aquelas barracas no capim da vargem. – “O ofício, então era esse?” – falei tendo-me por tolo.

Ave, que não. Devia de haver mesmo um outro, o oculto, para o não-simples fato, no mundo serpenteante. Tinha-o, bom, o cigano Prebixim, ocupação peralta. Ele, lá, em pé, captando e emitindo, fagulhoso, o quê – da providência ou da natureza – e como o colete verde de inseto e folha.

Dizia nada, o meu tio Diógenes, de rir mais rir. Somente – “O que este mundo é, é um rosário de bolas...” fechando a sentença. (ROSA, 1985, 121-122)

Havíamos comentado, no momento de nossa análise de “Faraó e a água do rio”, a presença de certos traços “caricaturais” sobre os ciganos, que envolviam diretamente a suspeita de roubo amenizada pelo personagem Senhozório. Em “O outro ou o outro”, novamente, tal hábito é colocado em evidência. No entanto, a figura de Prebixim é ponto vacilante da percepção “ladroeira” sobre os ciganos. O roubo que acontece “No ão” e a “virtude em ato” reafirmam e negam a essencialização dos ciganos como ladrões. Prebixim, o contrário do contrário, é evento extraordinário dentro de sua própria outra-ordem, a exceção da “virtude em ato”. A iluminação advinda, inicialmente, do sorriso do protagonista, é insuflada no caráter completamente outro com que Prebixim devolve os pertences roubados do ão (“oferecia-os, novo e honesto feio alface fresca”). O questionamento do narrador – “O ofício, então era esse?” – sobre a “atividade obscura” do protagonista ser, então, o “afanar” com seus companheiros, é seguido de interessantes colocações: 1. Primeiro, o “devia de haver mesmo um outro”, que propõe realidade transcendente, é formulada não como argumento lógico, resultado de alguma ação de Prebixim, mas como uma certeza intuída (percebamos, em retrospecto, que o “captando e emitindo” que o narrador propõe à figura do “cigano distinto” é exatamente o mesmo que o próprio Guimarães Rosa fabula sobre as “afiadas antenas” dos escritores – e dele mesmo – no “Sobre a escova e a dúvida”). A sentença final de Tio Diógenes é símbolo microcósmino das dimensões reordenadoras estruturadas no *Tutaméia*: como as partes seriadas de um rosário, as contas pequenas são inevitáveis ao caminho das maiores, as bolas dos mistérios.

## 8.24 ORIENTAÇÃO

“Orientação” narra um vislumbre da vida do chinês Yao Tsing-Lao, cujo nome foi “abrasileirado” para Joaquim e posteriormente devolvido para o seu tom chinês, “Quim” (Qin). O personagem-eixo da estória, que se apaixona por Rita Rola, é introduzido no conto desta maneira: “EM PURIDADE de verdade; e quem viu nunca tal coisa? No meio de Minas Gerais, um joãovagante, no pé-rapar, fulano-da-china – vindo, vivido, ido – automaticamente lembrado. Tudo cabe no globo” (ROSA, 1985, p. 123). De imediato, temos algumas características interessantes a serem debatidas. Primeiro, há as expressões que imprimem o caráter extraordinário (que justifica a estória a ser contada, como mote) de Quim: “o quem viu nunca tal coisa?” salienta a excentricidade que é motivo mesmo da gravidade centrípeta do

personagem; “automaticamente lembrado”, sentença que exerce função simétrica à anteriormente citada, propõe, nos traços asiáticos das feições de Quim, uma singularidade de superfície. Segundo, a referenciação espacial à Minas Gerais é esvaziada em sua referência no momento imediatamente subsequente à sua emergência: o “meio” de Minas é menos precisão do que símbolo do ilhamento do personagem, personagem esse que é um “joãovagante” (“vagar” que, ao conectar-se com “vindo, vivido, ido”, exprime, duplamente, a sua estadia passageira em Minas (como veremos mais adiante) e o conseqüente insulamento do personagem). O “tudo cabe no globo”, que finaliza a citação, reverbera em significado mais amplo que uma alusão ao mundo factual-diversificado: o “tudo”, ressoa, de alguma forma, a estruturação da ordem-para-a-união das *Terceiras Estórias*, do globo cósmico-criativo de *Tutaméia*, em sua variedade de partes. Introduzamos com mais verticalidade o “fulano-da-china”:

Nome e homem. Nome muito embaraçado: Yao Tsing-Lao – facilitado pra Joaquim. Quim, pois. Sábio como o sal no saleiro, bem inclinado. Polvilhava de mais alma as maneiras, sem pressa, com velocidade. Sabia pensar de-banda? Dele a gente gostava. O chinês tem outro modo de ter cara.

Dr. Daryell partiu e deixou-o a zelar o sítio da Estrada. Trenhoso, formigo, Tsing-Lao prosperou, teve e fez sua chácara pessoal: o chalé, abado circunflexo, entre leste-oeste-este bambus, árvores, cores, vergel de abóboras, a curva ideia de um riacho. Morava, porém, em onde em si, no cujo caber de caramujo, ensinado a ver, sua pólvora bem inventada. (ROSA, 1985, p. 123)

Faz-se crucialmente necessário que percebamos, a partir do trecho supracitado, como o Quim – enquanto figura reordenadora de uma percepção “comum” do real – é distinguido por uma apreensão temporal que é o cerne simbólico da estruturação do personagem. A evidenciação do protagonista por critérios mais superficiais, como “o chinês tem outro modo de ter cara” ou “os olhos de ponto-e-vírgula”, é amenizada pela verticalização com a qual essa noção de tempo – que discutiremos adiante – ecoa na distinção do modo-de-ser de Quim. A princípio, o cuidador de um tal impreciso “sítio da Estrada”, é colocado como alguém “sem pressa, com velocidade”: o que primeiramente parece-nos mera contradição – pela comum associação de sentido entre velocidade e pressa – revela, por outro lado, uma forma de agir no tempo cujo sentido de “velocidade” reverbera em “precisão”, acerto nos movimentos de conduta e pensamento. E a pressa, seu contrário, sendo então uma espécie de sem-propósito veloz. O “Sabia pensar de banda?” implica uma condição existencial outra que, em sua não-direiteza (em “sua banda”), figura como maneira mais acertada de pensar (eis o revertido

pensamento rosiano). Por sua vez, a descrição do “chalé circunflexo” de Quim, sofre um diminuendo significativo, torna-se um espaço oco: o espaço do espaço de Tsing-Lao é como um núcleo de ferro dentro de uma esfera de vidro, a gravidade de um “em si” cujo exterior é somente atmosfera. Analisemos, agora, o relacionamento de Quim com Rita-Rola, o “grande evento” da estória:

E – vai-se não ver, e vê-se! Yao o china surgiu sentimental. Xacoca, mascava lavadeira respondedora, a amada, por apelido Rita-Rola – Lola o Lita, conforme ele silabava, só num cacarejo de fé, luzentes os olhos de ponto-e-vírgula. Feia, de se ter pena de seu espelho. Tão cheia, com fossas nasais. Mas, havido o de haver. Cheiraram-se e gostaram-se.

De que com um chinês, a Rola não teve escrúpulo, fora ele de laia e igualha – pela pingue cordura e façatez, e pareença com ninguém. Quim olhava os pés dela, não humilde mas melódico. Mas o amor assim pertencia a outra espécie de fenômenos? Seu amor e as matérias intermediárias. O mundo do rio não é o mundo da ponte.

[...] Tudo em pó de açúcar, ou mel-e-açúcar, mimo macio – o de valor lírico e prático. Ensinava-lhe liqueliques, refinices – que piqueniques e jardins são das mais necessárias invenções? Nada de novo. Mas Rola-a-Rita achava que o que há de mais humano é a gente sentar-se numa cadeira. O amor é breve ou longo, como arte e a vida.

De vez, desderam-se, o caso não sucedeu bem. O silêncio pode mais que eles. Ou a sovinice da vida, as inexatidões do concreto imediato, o mau-hálito da realidade. (ROSA, 1985, pp. 124-125)

“O par – compimpo – til no i, pingo no a, o que de ambos, parecidos com uma rapadura e uma escada” (ROSA, 1985, p. 124): tal construção simbólica da relação entre Quim e Rita expressa, primeiro, a dissonância entre invertidos que – se juntados sob força quase implosiva – fazem conjecturar o som ou o silêncio que proviria de um “i” com til e do “a” com pingo. Segundo, impingem aos alheios olhos o esforço de encontrar o senso do outro-senso, como se a total diferença entre uma escada e uma rapadura diminuísse sob a reversão ótica dos afetos: “vai-se não ver, e vê-se”, a feiura de Rita-Rola é cegada pelo amor de Quim. Diz-nos, a citação supracitada, “o mundo do rio não é o mundo da ponte”: a paixão do chinês pela Rita – espécie de outros fenômenos – é, juntamente à figura extraordinária de Quim, elemento que reordena os sentidos, que faz o estranhíssimo do fulano-da-china e o feioso da Rita-Rola possuírem diferentes dimensões se vistos da água ou do arco que lhe atravessa. A subversão do “*ars longa, vita brevis*” como imagem iluminadora do futuro rompimento entre o casal de “Orientação” – cuja inconciliabilidade é símbolo do desacordo entre o sentar-se no chão do piquenique e a humanidade que ecoa de uma cadeira – desemboca em desentendimento: o que começou no torto-dizer, na confusão entre Rita Rola e Lola ou Lita, finaliza-se no silêncio (“o silêncio pode mais que eles”). Com o silêncio, chega

o “mau-hálito da realidade”, a desidealização do amor de Quim e Rita, o “concreto imediato” incontornável (de quem fugia Drijimiro), e aprofunda (racionaliza) o descabimento na proximidade dos diversos. O concreto rosiano é, portanto, inexato, daí que suas indeterminações e imprecisões referenciais são, acima de tudo, sobredeterminações advindas de uma outra percepção cósmica. Agora, discutamos sobre a mudança de Rita-Rola:

[...] Tudo tomara já consigo; e não acabrunhável. Sínico, sutilzinho, deixou-lhe a chácara, por polidez, com zumbaia. Desapareceu suficientemente – aonde vão as moscas enxotadas e as músicas ouvidas. Tivessem-no como degolado.

Rita-a-Rola, em tanto em quanto, apesar de si, mudara, mudava-se. Nela não falava; muito demais. – “*De que banda é que aquela terra será?*”. Apontou-se-lhe, em esmo algébrico, o rumo do Quim chim, Yao ausente, da Extrema-Ásia, de onde oriundo: ali vivem de arroz e sabem salamaleques.

Aprendia ela a parar calada levemente, no sóbrio e ciente, e só rir. Ora quitava-se com peneiradinhas lágrimas, num manso não se queixar sem fim. Sua pele, até, com reflexos de açafão. – “*Tivesse tido um filho...*” – ao peito as palmas das mãos.

Outr’algo recebera, porém, tico e nico; como gorgulho no grão, grão de fermento, fino de bússola, um mecanismo de consciência ou cócega. Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, proprinhos pé e pé. (ROSA, 1985, p. 125)

A passagem da união para a separação do casal Quim e Rita, o desaparecimento do fulano-da-china para o “não sei onde” das “moscas enxotadas” e das “músicas ouvidas”, revelam – ou melhor, fazem emergir – a mudança, a reorientação, que a figura extraordinária do protagonista provoca na ex-esposa. Como na *Parábola do grão da Mostarda e do Fermento*<sup>75</sup>, a reordenação que Quim provocou em Rola emerge – no pseudo-supetão do caruncho no feijão, antes ovos insuspeitados – menos como saudade do que como forma outra do ajustar-se da Lola ou Lita, do aprender a medir seu próprio ritmo no tempo. Voltemo-nos a uma passagem anteriormente citada, mas ainda não comentada: “Quim olhava os pés dela, não humilde mas melódico” (ROSA, 1985, p. 124). Justaponhamos tal trecho a este: “Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, proprinhos pé e pé” (ROSA, 1985, p. 125). As duas passagens concatenam-se: Quim olhava para os pés da amada não em gesto de possível submissão, mas medindo o que dizem melodicamente sobre o tempo. A melodia, portanto, a linearidade que propõe sentido à composição (a não arbitrariedade das

---

75 Vejamos as duas parábolas, segundo a versão da Bíblia de Jerusalém: “Parábola do grão de mostarda – Propôs-lhe outra parábola, dizendo: ‘O Reino dos Céus é semelhante a um grão de mostarda que um homem tomou e semeou no seu campo. Embora seja a menor de todas as sementes, quando cresce é a maior das hortaliças e torna-se árvore, a tal ponto que as aves do céu se abrigam nos seus ramos’”(MATEUS 13, 31-32). “Parábola do fermento – Contou-lhes outra parábola: ‘O Reino dos Céus é semelhante ao fermento que uma mulher tomou e pôs em três medidas de farinha, até que tudo ficasse fermentado’”(MATEUS, 13, 33).

consecuções sonoras), nos pés de Rita: o que diz da amada o ritmo do seu andar. Após a partida de Quim para um “esmo algébrico” – o “esmo”, em sua imprecisão, precisado pelo que contém da essência do distante e do “sozinho” –, Rita-a-Rola percebe seus passos corrigidos, num harmoniosamente “pé e pé”, em retidão que nos sugere alguém que aprendeu a esperar. Outra justaposição ainda nos é cabível. Diz-se de Quim, pelo narrador: “Sentava-se, para decorar o chinfrim de pássaros ou entender o povo passar. Traçava as pernas. Esperar é um à-toa muito ativo”<sup>76</sup> (ROSA, 1985, p. 123). Sobre Rita, direcionada agora para um oriente, sabemos que “Aprendia ela a parar calada, levemente, no sóbrio e ciente, e só rir”. A reversão do sentido do “esperar”, como uma ação de paciência e – sobretudo – como uma moção interna da consciência de quem espera, reverbera numa Lola a Lita que aprendeu (por mecanismos calados, como uma graça não intuída) serem o tempo e o espaço incapazes de repouso absoluto: o tempo, parte a parte, indo e vindo, cumprindo-se a si mesmo, em disfarçada inércia, como o silêncio bulhento intuído pelo louquinho.

## 8.25 OS TRÊS HOMENS E O BOI DOS TRÊS HOMENS QUE INVENTARAM O BOI

Como na “estoriinha” de Mearim, a centralização dramática de “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” emerge apenas no final do enredo. A princípio, a estória compõe-se pela contribuição de três personagens: Jerevo, Nhoé e Jelázio, ambos vaqueiros. O título do conto parece-nos bastante sugestivo sobre do que trata a narrativa: parodiando o próprio João Guimarães Rosa, “era uma vez uma vez, e nessa vez três homens e um boi inventado”. Neste “episódio” do *Tutaméia*, três vaqueiros, em uma parada de suas paragens, criam, conjuntamente, um boi imaginário. O desenrolar da estória será mencionado com o prosseguimento de nossa análise. Antes, façamos um comentário. Nesse momento, já nos é possível dizer que, nos contos cuja ideia de deslocamento (do “remexer”, da “travessia”) faz-se presente, há uma estrutura simetricamente analógica que só “afunila” o seu “centro de *pathos*” ao final da narrativa. Podemos, em rememoração, citarmos a já mencionada

---

76 O “esperar muito ativo” de Quim assemelha-se com um dos princípios encontrados *Tao Te Ching*, tratado chinês: “Do som e do silêncio surgem a harmonia. Passado e futuro seguem um ao outro. Por isso, o sábio age pelo não-agir, e caminha sem proferir seu ensinamento” (TZU, 2019. p.18). Em trecho já comentado da entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa revela sua aproximação ao Tao: “Eu não sei o que sou. Posso bem ser cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoísta à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstoi.” (ROSA In: COUTINHO, 1983, p. 92).

“Estoriinha” e, também, “Faraó e a água do rio”. Quais as implicações de tal enformação narrativa? A nosso ver, compreendemos que há uma ligação direta entre a ideia de moção dos personagens, expressadas por símbolos de fundamental movimento como o rio, os ciganos e os vaqueiros, e a reverberação em motilidade (pela utilização mesma desses símbolos) das funções centrípetas. Dito isso, retornemos a “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi”:

PONHA-SE que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso. E eram o Jerevo, Nhoé, Jelázio, vaqueiros dos mais lustrosos. Sentados, vis-a-visantes acorados, dois; o tércio, Nhoé, ocultado por moita de rasga-gibão ou casca branca. Só apreciavam o se-espíritar da aragem vinda de em árvores repassar-se, sábios com essa tranquilidade.

Então que, um quebrou o ovo do silêncio: – “Boi...” – certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das inventações; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza.

– “Sumido...” – outro disse, de rês semi-existida diferente. – “O maior” – segundou o primeiro. – “...erado de sete anos...” – o segundo recomeçou; ainda falavam separadamente. Porém: – “Como que?” – de detrás do ramame de sacutiaba Nhoé precisou saber.

[...] – “Que mais?” – distraía-os o fingir, de graça, no seguir da ideia, nhenganhenga. De toque em toque, as partes se emendavam; era peludo, de deserferidos olhos, chifres descidos; o berro vasto, quando arruava – mongoava; e que nem cabendo nestes pastos... (ROSA, 1985, p. 126)

Em inespecífica “barra do campo”, os três vaqueiros – sábios como Prebixim, tranquilos como Quim – acionam a abertura da estória. Sobre o trecho supracitado, observemos que o início mesmo do conto fundamenta um princípio que parece chamar a atenção para sua própria ficcionalidade. Diante desse argumento, analisemos alguns elementos: 1. O abrupto “PONHA-SE”, como um rasgo de origem, sugere duas vias de interpretação. Primeiro, pelo que a sonoridade do “ponha-se” sugere-nos indiretamente, uma versão encurtada de um “suponha-se”. Segundo, em seu sentido de “colocar”, a artificialidade da entrada dos personagens, como alguém que dispusesse de uma só vez todas as peças no tabuleiro de xadrez. Terceiro, o verbo “estivessem” (ou seja, na forma do pretérito imperfeito do subjuntivo), sugere uma probabilidade, como se o “ponha-se” e o “estivessem” – em conjunção – colocassem em dúvida movimento a presença dos vaqueiros na “barra”, entre a virtualidade e o acontecido; 2. Como no prologamento do título do conto, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi”, tal artificialidade parece espelhar o que é narrado *dentro* da estória. Como se nos fosse possível dizer: “A estória dos três homens e do boi dos três homens que ‘estoriaram’ o boi”; 3. A correlação entre as sentenças “Então que, um

quebrou o ovo do silêncio” e “mas o mote se encorpou, raro pela subiteza”, tonificam a entrada do boi como uma explosão cósmica, seja no âmbito da micro-arrebentação do ovo ou da variação quântica, ou na grandeza da primeira palavra divina ou da inflação cosmológica; 4. O trio criador do boi, em sua multiplicidade, é revérbero da macroestrutura do *Tutaméia*: como imagem microscópica do diálogo das partes da obra em ascensão à sua pretensão de nostálgica unidade; como se os vaqueiros, em diálogo criativo, espelhassem o diálogo analógico de todas as individuações das *Terceiras Estórias*. O narrador, em assertiva sentença supracitada, ilumina-nos: “De toque em toque, as partes se emendavam”. Continuemos:

De certo modo. Mais para diante, o Jelázio morreu, com efeito, inchado dos rins, o espírito vertido. – “*Só a palma do casco...*” – e riu, sem as recorridas palavras. Nhoé e o Jerevo se riam também, desses altos rastros do Boi, em ponto de pesares. Outras coisas eram boas; outras de nem não nem sim, mas sendo.

Demais, quando foi da peste do gado de todas as partes, o Jerevo avisou decisão; que se removia, para afastado canto, onde o homem cobrava melhores pagas. Nhoé rejeitou ir junto, nem pertencia a outros lados diversos – saudoso somente daquele dia de enterro, dela, os três, a chuva, a lama, à congraça, em entremeio de sofrimento.

[...] Sem poder – nas mãos e calos do laço. Que é que faz da velhice um vaqueiro? Tirava os olhos das muitas fumaças. Todo o mundo tem onde cair morto. Achou de bom ir embora.

Voltava para a conturva distância, pedindo perdão aos lugares. Será que lá ainda com os parentes, ele se penava de pobre de esmolos. Chegou a uma estranhada fazenda, era ao anoitecer, vaqueiros repartidos entre folhagens de árvores. (ROSA, 1985, pp. 128-129)

Em torno das estruturações espaço-temporais reiterativas do *Tutaméia*, no trecho supracitado temos exemplos significativos. Sobre a marcação do tempo na narrativa, há a presença de indeterminantes como: 1. “Mais para diante, o Jelázio morreu”, cujo trecho “mais para diante”, estabelecendo relação com o intra-referente da morte da esposa de Jerevo, torna o “adiante” de Jelázio repetição do já acontecido com a mulher de Jerevo; 2. “Quando foi da peste do gado de todas as partes”, formula um tempo fora do tempo “universal”, relativiza e internaliza o “quando” a partir do sem-data de um acontecimento significativo apenas para os vaqueiros (e principalmente para Nhoé, como veremos mais adiante). Acerca das caracterizações espaciais, temos estas enformações: 1. O “todas as partes” referente à peste do gado, cuja indeterminação hiperboliza a dimensão ampla do evento; 2. “Jerevo avisou decisão; que se removia para afastado canto”, cujo destino do personagem é matéria para o aprofundamento posterior da solidão de Nhoé e da pertinência do aumento salarial do vaqueiro (que vale “as distâncias” pelas “melhores pagas”); 3. “Nhoé rejeitou de ir junto, nem pertencia a outros lados diversos” e “Achou de ir embora”: o primeiro excerto – anulando a

ida aos “indeterminados” ou gerais lados diversos – antecipa, como símbolo oblíquo, o retiro da vida de vaqueiro de Nhoé; o segundo, por sua vez, que estabelece um “ir” sem destino, é reiteração da falta de rumo do personagem; 4. Em “Voltava para a conturva distância, pedindo perdão aos lugares”, temos a proposição de um “voltar” em que a referência ao ponto de chegada – a distância – sugere a impossibilidade de afinco por parte de Nhoé. O perdão que o personagem pede aos lugares é um pedido culpado pela sua antevista ausência, suas não-mais-passagens; 5 A “estranha fazenda”, por sua vez, é exatamente o que parece: inominada pela sua novidade.

Com as reflexões que aventamos acima, talvez se tenha tornado perceptível a centralidade do personagem Nhoé na estória. Antes criador em tríade, agora solitário: um companheiro morto, o outro nas lonjuras. A verticalização do conflito de consciência do personagem – entre a vida presente de vaqueiro e o ensaiado egresso – coloca-o, ao fim, como eixo de gravidade que ascende no conto. Sobre essa problemática, estudemos estas duas passagens de “Os três homens e o boi que dos três homens que inventaram o boi”:

Se alguém ouviu o visto, ninguém viu o ouvido – tinham de desacreditar o que peta, patranha, para se rir e rir mais – o reconto não fez rumor. Mas o Nhoé se presenciava. Certificativo homem, de severossilhanças; até tristonho; porque também tencionava se recasar, e agora duvidava, em visto do que com casados às vezes se dá, dissabores.

Ante ele, mudaram de dispor, algum introduzindo que quiçás se aviesse de coisa esperta, bicho duende, sombração; nisso podia crer, o vento no ermo a todos concerne. O Boi tomava vulto de fato, vice-avesso. Nhoé, porém mexeu ombros, repelia o dito. Não achava cautela em dar fiação àquela pública notícia, lá, na que de riquíssimo fazendeiro Queiroz – fazenda Pintassilga – no Urucua Superior. (ROSA, 1985, p. 127)

Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado riscado, babante, façanhiceiro! – que em várzeas e glória se alçara, mal tantas malasartimanhas – havia tempos fora. Nhoé disse nada. O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo o berro, a cor do cavalo. Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham enfim sumetido...

Tossiu firme o velho Nhoé, suspirou se esvaziando, repuxou sujigola e cintura. Se prazia – o mundo era enorme. Inda que para o mister mais rasteiro, ali ficava, com socorro, para naquele certo lugar em ermo notável. (ROSA, 1985, p. 129)

A primeira passagem citada acima faz referência a dois momentos específicos do conto: à suspeita de Nhoé sobre o possível caso que Jelázio teria com a esposa de Jerevo e à “publicação” da figura do Boi entre outros vaqueiros companheiros dos então três personagens (comentam sobre “vero boi, recente, singular, descrito e desafiado só pelos três”

(ROSA, 1985, p. 127)). Observamos essas referências por meio do posicionamento de Nhoé ante a divulgação do Boi – “Mas o Nhoé se presenciava. Certificativo homem, de severossimilhanças” – e da menção aos “dissabores” do casamento (“[...] até tristonho; porque também tencionava se recasar, e agora duvidava”). No entanto, quais as implicações dessas delimitações e complexificações do fluxo de pensamento de Nhoé? Ora, em uma releitura, torna-se muito mais claro que, desde o momento da passagem que agora comentamos (ficada em meados do conto), Nhoé já é sugerido como eixo dramático potencial da estória. A chegada do vaqueiro remanescente àquele “certo lugar de em ermo notável”, além de aprofundar a solidão do agora sozinho Nhoé, dimensiona não apenas a verticalização do protagonista em ascendência, mas também o grande evento que subjaz no encontro entre um criador e o agigantamento do alcance de sua obra: como a consciência de que um pedaço de si – agora solto – se avultou de seus primórdios. Os dois momentos do conto (respectivos às páginas 127 e 129 da nossa edição, postas acima) estabelecem uma fundamental simetria: 1. Em primeiro estágio, “O Boi tomava vulto de fato, vice-avesso”, sentença na qual é antevista “concretização” do Boi, antecipada pela expressão “vice-avesso”. Ou seja, o boi, primeiro imaginado, está prestes a tornar-se avesso de si mesmo, o “vulto do fato” (outra interessante expressão, cuja concretude de uma fato é resumida pela névoa de um vulto). Nhoé, por sua vez, lida com a situação da dúvida dos demais vaqueiros – sobre o Boi ouvido mas não visto – na conversa acontecida no Urucuia Superior; 2. O Boi dos três vaqueiros, disseminado, ganha dimensões de fato naquele já mencionado “ermo notável”, juntamente à façanha dos três homens que o inventaram. O Boi, agora Mongoavo, é a imagem que encobre o vazio de uma fato nunca existido. Talvez ainda seja pertinente notar que a referência ao acontecimento, no “contar do contar” interno pelas bocas outras que “refalavam de um boi”, são análogas às utilizadas pelo próprio Guimarães Rosa em tantas estórias já estudadas nesta dissertação: o evento deu-se “em várzeas” indeterminadas (“em várzeas e glória se alçara”) e num tempo não precisado, “havia tempos fora”. “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi”, portanto, é símbolo máximo do estoriar rosiano: ato criador que – a partir do rompimento do silêncio, da contingência impositiva da criação – reordena o real pela “cosmificação” do vazio.

## 8.26 PALHAÇO DA BOCA VERDE

Enquanto a retirada de Nhoé da vida de vaqueiro implica no encontro de outro “ermo”, em “Palhaço da boca verde”, por sua vez, a ação egressa do protagonista resulta em morbidez. Xênio Ruysconcellos – o Ritripas ou “Dá-o-Galo” – é o palhaço de um circo fechado, personagem perdido sem a fundamental fantasia. O conto narra a estória da procura de Xênio pela então também demitida Ona Pomona, a mulher que acredita amar e com quem trabalhou quando palhaço. Assim tem início a estória: “SÓ o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história, sobre cujo fim vogam inexatidões, convindo se componham; o amor e seu milhão de significados” (ROSA, 1985, p. 130). A inexatidão mencionada em tal excerto é ponto fundamental para o significado geral da narrativa. Não do inexato implicado sobre a divulgação da estória contada ou de sua ficcionalidade metaficcionalizada, mas pelo que resulta, principalmente, na constituição do protagonista e no evento que, sem dúvida, podemos nomear extraordinário. Iniciemos nossas reflexões:

[...] Assim, quando primeiro do mesmo se tem direta notícia, viajava o protagonista, de trem, para Sete-Lagoas. Ele queria conversar com uma mulher.

Ano ou meses antes, lembre-se, desfizera-se na região por óbito de T. N. Ruysconcellos, empresário e dono, o Circo Carré [...]. X. Ruysconcellos, que naquele se afamara como o *clown* Ritripas ou “Dá-o-Galo”, parecia deixado então do mister circense. Distinguia-se ainda moço, tão bem vestido quanto comedido, nem alegre nem triste, apenas o oposto; bebia, devagar, sem se inebriar.

Ruysconcellos não ia durar. – *Toda hora há moribundos nascendo...* – quase se desculpava, inculcava-se firmeza. – *Se bons e maus acabam do coração ou de câncer; conluo em mim as duas causas...* – e coçava-se a raiz do nariz, isto é, o hilo dos óculos. Mesmo nesses assuntos, pedia a máxima seriedade. Método, queria. Macilento, tez palhica, cortada a fala de ofegos, mostrava indiferença ao escárnio, a dos condenados. (ROSA, 1985, p. 130)

O tempo, nas primeiras moções do trecho supracitado, é marcado pela fundamental emergência do protagonista do conto: o “Assim, quando primeiro do mesmo se tem direta notícia” propõe ao *quando* uma origem, um principiar, que é consequência do deslocar-se de Xênio. Após essa sentença, temos outra marcação temporal pertinente: o “Ano ou meses antes”, que se propõe a sublinhar o período em que o circo foi fechado, é esvaziado pela inexistente precisão temporal dos eventos que lhe subseguem (a ida de Xênio para Sete-Lagoas). Aliás, a própria dubiedade entre o “ano” ou “meses” que se passaram após o evento, propõe uma indeterminação que retira o foco da exatidão cronológica e ilumina a circunstância-mote para a travessia do protagonista (sobre a referência espacial a Sete-Lagoas,

espaço real-geográfico de Minas Gerais, é somente mencionado como destino). Concentremo-nos agora no protagonista. Sobre o comedimento de Xênio, falaremos mais adiante. Atenha-se, no momento, à caracterização do personagem como “nem alegre nem triste, apenas o oposto”: 1. Se, comumente, é aceita a oposição mútua entre “alegre” e “triste”, o que seria, então oposto de ambos? 2. Se estar nem alegre nem triste sugere uma ausente emotividade, o contrário de ambos seria, portanto, a indiferença; 3. João Guimarães Rosa, pela voz de seu narrador, propõe uma “terceira margem” à dualidade opositiva entre termos, explora o paradoxo não pela sua falta de senso, mas pelo outro-senso que – na medida mesmo de tensionar o comum – adquire uma significação alargada. Sentido simétrico podemos apreender a partir de “Toda hora há moribundos nascendo”, onde o choque quase-contraditório entre o “beira à morte” e o “nascimento” salienta não só a anulação da entropia pelo critério transcendente, mas reordena a significação de “nascido” para a ampla imagem de uma mutação, para outro estado do *ser*.

Sobre a morte do *clown*, temos uma relevante estruturação. Primeiro, a antecipação da morte ainda não figurada no enredo, mas já colocada, o que – em questões de atmosfera narrativa – cria, provavelmente, um anseio sobre a futura chegada do evento. Mas em termos de pertinência interna à forma de “Palhaço da boca verde”, temos algo ainda mais fundamental. Não parece haver explicação objetiva sobre a proposição do acontecimento. Sabemos que Xênio não durará e ponto. Todas as menções ao seu estado moribundo, comentado pelo próprio protagonista, não certificam a causa exata do seu falecimento (o que, ao final do conto, terá implicações notáveis). O “Se bons e maus acabam do coração ou de câncer, conluo em mim as duas causas” não especifica qual será o ensejo patológico necessário à sua morte, implica apenas uma projeção, de alguém que conclui por intuição, não por certeza (sabemos agora, porém, a justificada indiferença do palhaço, que resvala do “nem alegre nem triste” sua condição de ante-morto). Essa falta de evidência, aliás, parece ser um dos atributos mais complexificadores do personagem, chamando atenção para a ironia central da estória: o protagonista que intui a doença (portanto, não possui precisão em suas conclusões) é o mesmo que “método, queria”, o que “mesmo nesses assuntos (de morte), pedia máxima seriedade”. A propósito, é na busca por Ona Pomona que o tom morbidamente irônico da narrativa adensa-se:

Entrado ao trem da paciência, Ruysconcellos lia, relia à-toa jornais, sem saltar palavra ou página. – Já vi um homem se afundar e desaparecer dentro de par de

*sapato...* – tirou os óculos e se acariciava os olhos com as pontas dos dedos. Tinha de Ona Pomona um retrato, queria entender o avesso do passado entre ambos, estudadamente, metia-se nessa música, imagem rendada; o que a música diz é a impossibilidade de haver mundo, coisas. – *Inútil...* a lucidez – está-se sempre no caso da tartaruga e Aquiles.

Dobrou com distraído cuidado a foto – onde Mema via-se também – partiu-a, ainda mais minucioso, destruindo daí essa outra e errada metade. Maldade nele no momento acaso surgisse, em seu siso, uma ameaça a Mema. De vez em nada, tragava gole. Do alvaiadado Ritripas nem lhe respeitasse mínimos gesto.

Mema, a ela não deixava de voltar quem vez a presentisse, como num caroço de pêssego há sobrados venenos, como a um vinagre perfumoso. – *Ele nunca teve graça, o que divertia era sua lógica...* – tossiu, por nojo. O que ele imaginava, de amor a Ona Pomona, seria no mero engano, influência, veneta. Sob outra forma: não amava. – *Ele não quer ser ele mesmo...* – Mema entredisse, em enfogo, frementes ventas – como se da vida alguma verdade só se pudesse aprender através de representada personagem. (ROSA, 1985, pp. 131-132)

O desejo de Xênio por “método” já demonstrou uma contradição primária quando justaposto à formulação intuitiva sobre seu estado de saúde, sua previsão de morte. Na passagem supracitada, há uma clara menção – sob a voz de Mema – da crítica rosiana em torno do apriorismo lógico: “Ele nunca teve graça, o que divertia era sua lógica”, resume bem a irônica colocação que argumentamos anteriormente sobre o ex-palhaço, cujo divertimento não vem do cômico enquanto *forma*, mas como consequência de uma percepção logicizada da vida. As reverberações da procura do protagonista por Ona Pomona, inclusive em seus metodicamente lidos jornais, desemboca na imagem da parábola da tartaruga de Aquiles<sup>77</sup> e no que ela revela enquanto imagem de inalcançável: 1. A procura pela mulher que acreditar amar, tornar-se, na verdade, uma procura por si mesmo, busca essa que pode ser representada pelas sentenças “Ele não quer ser ele mesmo” ou “como se da vida alguma verdade só se pudesse aprender através de representada personagem”. Xênio, perdido seu papel de *clown*, procura, portanto, ser outro personagem. Daí que seu “amor de veneta” por Ona Pomona explica-se

---

<sup>77</sup> Jim Al-Khalili, físico teórico e professor da University of Surrey, comenta sobre o paradoxo de Aquiles e a Tartaruga, proposto por Zenão: “[...] em uma corrida, o ligeiro Aquiles decide dar à tartaruga uma vantagem inicial, de forma tal que o réptil atinge um determinado ponto (chamamos de ponto A), ao longo do circuito, no momento em que Aquiles parte. Como Aquiles é bem mais veloz que o animal, ele rapidamente chegará ao ponto A. Porém, quando atinge esse local, a tartaruga já se adiantou uma pequena distância, chegando a um ponto mais além, que chamaremos ponto B. No momento em que Aquiles atinge B, o réptil se moveu para C, e assim por diante. Portanto, ainda que Aquiles esteja visivelmente alcançando, de forma gradual, a tartaruga, e que a distância entre os dois diminua a cada estágio, parece que ele nunca a ultrapassará. O que há de errado? [...] A afirmação de que Aquiles nunca alcançará a tartaruga é evidentemente equivocada, uma vez que as distâncias cada vez menores consideradas a cada estágio (entre os pontos A e B, B e C, e assim por diante) também implicam intervalos cada vez menores. De fato, até uma quantidade infinita de estágios não significa uma quantidade infinita de tempo. Na realidade, os estágios se somam para levar a um tempo finito: o tempo que Aquiles leva para alcançar a tartaruga!” (AL-KHALILI, 2014, pp. 24-28). A resolução do paradoxo, provavelmente, não importaria a João Guimarães Rosa. Importando a ele, apenas, que o paradoxo simplesmente tenha sido criado.

como outra forma de caçada desesperada por si mesmo; 2. O “avesso do passado” que possuiu com Ona Pomona, e que o personagem busca compreender reconstruindo como sentido para a própria vida, configura-se mera substituição da contínua inabilidade humana para alcançar o ultimato do significado para a própria existência. Voltaremos, ainda, a esse “avesso do passado”; 3. Há uma significativa relação entre o “estudadamente” (como tentativa de compreensão da atual situação do protagonista) e a sentença que lhe é sequente “metia-se nessa música, imagem rendada; o que a música diz é a impossibilidade haver mundo, coisas”: reverbera em imagem quase-contraditória entre a tentativa precisa (“estudada”) de abarcamento dos acontecimentos e a imediata negação dessa possibilidade pelo que a música, como símbolo, imprime em sentido, mas principalmente em imaterialidade. “Inútil a lucidez”, portanto, está-se sempre em infinita corrida para outra parte, para o Significado que foge como a tartaruga de Aquiles; 4. Por último, voltemos ao “avesso do passado”. É interessante notar que, no momento de observação e do rasgar da fotografia em que Ona e Mema figuram juntas, Xênio está sem óculos. A formulação de um “distraído cuidado” apontará para um potencial engano do protagonista, na hora em que divide a foto meio a meio. “O avesso de seu passado” com Ona seria cifra a ser revelada de sua futura “relação” com Mema? Percebamos que além da estrutura dupla que ambas as mulheres encetam como órbitas sobre o eixo protagonizado por Xênio, há uma musicalidade quase esquisitamente reconhecível entre as palavras Ona e Mema: como ruídos que apontam para a confusão entre “uma” (outra) e a “mesma” (nas proximidades da abertura do conto, em trecho já comentado neste tópico da dissertação, menciona-se que Xênio “queria conversar com uma mulher” (ROSA, 1985, p. 130), esse “uma mulher”, indeterminada, poderia sugerir o futuro limítrofe entre Ona e Mema? Talvez nosso argumento sustente-se a partir desta passagem:

– *Vê?* – o retrato, – a parte que guardara. Era o de Mema... E, então, fora o de Ona o rasgado, aconteceu'que, erro, como pudera?! Fez a careta involuntária: a mais densa blasfêmia. Estava sem óculos; não refabulava. Era o homem – o ser, ridente, ridículo – sendo o absurdo espelho em que a imagem da gente se destrói. Disse: – *Só o moribundo é onipotente* – ; a disfarça. Xênio Ruysconcellos, o álcool não lhe tirava o senso de seriedade e urgência. De pé, implorava, falando em aparte.

Tartamudo: –...*nona... napoma... nema...* – e rir é sempre uma humildade. Mema desatinada escrevera-lhe insultos. Em fúria, não ouvira ela seu primeiro rogo?

Mema mordida escutou o enviado apelo, apagada a acentuação do rosto. – *Ele precisa de dinheiro, de ajuda?!* – e seu pensamento virava e mexia, feito uma carne que se assa. – *Que venha...* – de repente chorou, fundo, como se feliz – ...*para o que quiser...* Ela estava ali com muita verdade, cheirava a naftalina ou alfazema. (ROSA, 1985, pp. 132-133)

O gaguejar do ex-palhaço – “...nona... napoma... nema...” – cria um amálgama entre os nomes das duas personagens que é, de fato, expressão da miscelânea entre as mulheres, mas também antevisão cifrada da fraqueza subjacente ao amor inventado do protagonista por Ona. A repetida menção aos óculos removidos de Xênio (na citação anterior à supracitada temos tal menção) é base simbólica para a construção oblíqua do nevoento estado de visão do personagem. O duplo retrato, rasgado erroneamente, apenas poderia, superficialmente, ser compreendido como consequência de uma lacuna física na percepção dos olhos. Contudo, por outro lado menos claro, tal ação do Xênio ecoa como o cumprimento do destino que – desde o início da estória – estava imperceptivelmente a se cumprir. Xênio Ruysconcellos estava à procura de “uma mulher” e por isso foi a Sete-Lagoas, encontrando Mema. Menos que erro, a confusão entre as moças é como ato primordial para o convite que, em gago silêncio, o protagonista fará à Mema: Xênio, que, deixando de ser *clown*, havia assumido o papel de apaixonado por Ona Pomona, percebe, no absurdo da troca de figura das mulheres, a destruição da última fantasia que havia vestido, da última força basilar que regeria – após a retirada do circo – os sentidos de sua vida. Vale salientar que Mema, anteriormente também empregada no picadeiro, torna-se prostituta em ocupação substituta, ou seja, também ela foi obrigada a assumir outro papel, como Xênio. Voltemos ao tartamudear do protagonista, inicialmente comentado. Há uma relação medular entre o que se defende na assertiva “só o moribundo é onipotente” e o “enviado apelo”, gaguejado, que o protagonista direciona entre ruídos para Mema. No rogo por outras antenas, num dizer remoto (pois percebamos que, em nenhum momento da estória, existe um convite direto para o evento, em conjunto, acontecido ao final do conto), algo acessível somente a Mema e Xênio é liberado, de algum diálogo tão profundo quanto abismal:

De dia, de ato, tiveram de romper a porta, havido o alvoroço. Na cama, jazendo imorais os corpos, os dois, à luz fechada daquele quarto. A morte é uma louca? – ou o fim de uma fórmula. Mas todos morrem audazmente – e é então que começa a não-história.

Falso e exagerado quase tudo o que a respeito se propalou; atesta-se porém que ele satisfeito sucumbiu, natural, de doença de Deus. Mema, após, decerto, por própria vontade. Nem foi ele o encontrado em festa de vestes, melhor dizendo estava sem roupa qualquer; tão pouco travestida ou empoada Mema, à truã, pintada, ultrajada. Infundado, pois que saídos de arena ou palco na morte se odiassem. Enfim, podiam, achavam, se abraçavam. (ROSA, 1985, p. 133)

Os corpos imorais (observemos que, dentro da significação geral do conto, o “imoral” parece assumir o sentido da nudez “sem morais”, sem constrições, da morte dos personagens,

e não o significado pejorativo da palavra), nus como mortos nascendo, inverte a necessidade de maquilagem da qual Mema e Xênio valeram-se em vida. A concepção da morte como a “não-história” (ou seja, do tempo sem-tempo dos não-eventos, o fim de uma fórmula (de uma composição exata, portanto) para o começo de sua ausência) apreendida como começo, reordena o sentido de início e de fim, simétrico ao símbolo do nascer dos moribundos. No princípio da estória, lembremos, diz-nos o narrador: “Só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história, sobre cujo fim vogam inexatidões, convindo se componham; o amor e seu milhão de significados” (ROSA, 1985, p. 130). O mesmo narrador, contudo, salienta: “Nada os aproximara, aventura nem namoro” (ROSA, 1985, p. 131). No entanto, juntou-os a morte. E, talvez, só o vácuo do sem-sentido, de dois humanos à procura de novas *personae*, incutiria amor nevoento entre os dois. Só então explicar-se-ia a nua divisão, quase combinada, de um leito de morte. Clarificaria o suicídio como gesto último do afeto. Saídos do palco da vida, não-travestidos, achavam o Sentido? O palhaço, por sua vez, “satisfeito sucumbido”, aquietado, com sua boca verde-putrefata de defunto.

## 8.27 PRESEPE

O enredo de “Presepe” é simples: Tio Bola decide, numa noite de Natal, criar seu próprio presépio. A estória começa: “TODOS foram à vila, para missa-do-galo e Natal, deixando na fazenda Tio Bola, por achaques de velhice, com o terreiro Anjão, imbecil, e a cardíaca Nhota” (ROSA, 1985, p. 134). Tio Bola, protagonista, único personagem psicologicamente verticalizado no conto, domina o centro de gravidade da narrativa: Anjão e Nhota, são – como podemos observar desde o início – reduzidos à caricatura ou caracterizações superficiais, não-personalizadas, como “imbecil” ou “cardíaca”. O “todos”, como a esta altura deste estudo já deve ser fazer notado, amorfiza a composição da indeterminada vila. O extraordinário acontecimento da narrativa, portanto, é o renascimento simbólico de Tio Bola, com gestos de menino Jesus. Parece haver uma significativa continuidade entre “Palhaço da boca verde” e “Presepe”, embora o último não possua o trágico sentido, sendo – como sonoramente sugere-nos – de tom quase presepeiro em sua significativa ingenuidade: há uma interessante aproximação entre as interpenetrações do

morrer (ou estar moribundo) e o nascer, entre a velhice e o retorno ao infantil, como veemente imagem de uma cobra abocanhando a ponta do rabo. Começamos nossas reflexões:

[...] Tio Bola aceitara ficar, de boa graça, dando visíveis sinais de paciência. Tão fraco: nem piolhos tinha mais. *Tudo cabendo no possível, teve uma ideia.*

Não de primeira e súbita invenção.

Apreciara antes a ausência de meninos e adultos, que o atormentavam, tratando-o de menos; dos outros convém é a gente se livrar. Logo, porém, casa vazia, os parentes figuravam ainda mais hostis e próximos. A gente precisa também da importunação dos outros. Tio Bola, desestimado, cumpria mazelas diversas, seus oitentas anos; mas afobado e azafamoso. Quis ver visões.

Seu espírito pulou tãoquanta à vila, a Natal e missa, aquela merafusa. Topava era tristeza – isto é, falta de continuação. Por que é que a gente necessita, de todo jeito, dos outros? Velho sacode facilmente a cabeça. *A ideia lhe chegou então, fantasia, passo de extravagância.*

[...] Saiu o Anjão a obedecer, gostava do que parecesse feitiço ou maldade. E no pequeno cercado estava já o burro chumbo, de que os outros não tinham carecido. *Sem excogitamento, o burrinho dera a Tio Bola o remate da ideia.* (ROSA, 1985, p. 134, grifos nossos)

Há um processo de cifração e decifração no trecho supracitado (os trechos que grifamos), que estabelece – por movimento reiterativo – uma temporalização ritmada sobre a emergência da “grande ideia” de Tio Bola, cuja sentença “Não de primeira e súbita invenção” nominalmente sugere esse processo ascendente: “Tudo cabendo no possível, teve uma ideia”, “A ideia lhe chegou então, fantasia, passo de extravagância” e “Sem excogitamento, o burrinho dera a Tio Bola o remate da ideia” – separados, mas cifradamente concatenados – espelham o que foi diretamente expressado pela asserção da não-súbita invenção de Tio Bola. A ideia: primeiro possibilidade, depois o limiar do extravagante, por último – pelo surgimento do burro – tornada antevisão do concreto. Existe, ainda, outra composição pertinente na citação acima colocada. A menção aos “meninos e adultos”, reduzidos ao caráter importuno que apresentavam para o velho Bola, reverbera, como consequência, na concatenação de algumas proposições. Sentenças que formam uma significação cíclica, onde o primeiro item proposto reúne-se com o segundo, e o segundo – por sua vez – aponta para um terceiro, terceiro que é item reordenador da primeira “premissa”. Observemos. Diz-nos o narrador “dos outros convém é a gente se livrar”, em seguida “Logo, porém, casa vazia, os parentes figuravam ainda mais hostis e próximos” e, por fim, “A gente precisa também da importunação dos outros”: 1. A frase central, que estabelece uma conexão fundamental entre a que antecede e a que precede, realiza um sentido imaterial, não-positivo, para a proximidade: a proximidade, portanto, torna-se o contrário do que é pela subjetivação figurada sob os afetos

de Tio Bola, e oferece-nos a imagem da “presença da ausência”, de um “cheio de vazio” (dentro do contexto do conto, nenhuma das formulações possuem o tom de não-senso, mas de um outro-senso, um intra-senso pertinente a uma particular formulação cósmica); 2. As duas sentenças opositivas, por fim, sofrem um diminuendo em suas cargas contraditórias, apontam para uma crise própria da existência humana. Logo, reordenam semanticamente uma à outra, colocadas em conjunção. Eis o questionamento ilustrativo, já citado: “Por que é que a gente necessita, de todo jeito, dos outros?”. Vejamos, agora, o que subsegue a criação do presépio de Tio Bola:

Deitava-se no cocho? Não como o Menino, na pura nueza... O vôo de serafins, a sumidez daquilo. Mas, pecador, numa solidão sem sala. E um tiquinho claro-escuro. Teve para si que podia – não era indino – até o vir da aurora. Que o achassem sem tino perfeito, com algum desarranjo do juízo!

[...] Que se aquietasse, pelo prazo de três credos.

Manteve-se. A hora dobrou de escura. Meia-noite já bateu? Abriu olhos de caçador. Dessurdo, escutou, já atilando. Um abecê, o reportório. Essas estrelas prosseguiam o caminhar, levantadas de um peso. Fazia futuro. *O contrário daqui não é ali...* – achou. O boi – testo lento, olhos redondos. O burrinho, orelhas, fofas ventas. Da noite era um brotar, de plantação, do fundo. A noite era o dia ainda não gastado. Vez de espertar-se, viver, esta vida aos átimos... Soporava. Dormiu reto. Dormindo de pés postos.

Acordou, no tremeclarear. Orvalhava. A Nhota dormiu também, ali sentada no chão, sem rezungo. O Anjão, agachado, acendera foguinho. Conchegados, como o boi amarelão e o burro rato, permaneciam; tão tanto ouvindo-se passarinhos em incerta entonação.

A estrela-d'alva se tirou. Já mais clareava. As pretas árvores nos azulados... O Anjão se riu para o sol. Nhota entoava o Bendito, não tinha morrido. Cantando o galo, em arrebatado: a última estrelinha se pingou para dentro. (ROSA, 1985, pp. 136-137)

O mural torna-se completo, singelamente: Nhota, o burro e o boi, o “serafim imbecil”, o cocho como manjedoura. No entanto, interessa-nos mais a temporalização encetada no trecho supracitado: 1. A descrição do repouso de Tio Bola no cocho (“Que se aquietasse, pelo prazo de três credos”) é imprecisada em favor da composição imagética geral da narrativa, o “prazo de três credos” – rítmico, mas variável – reforça a atmosfera de religiosidade da estória; 2. Em “A hora dobrou de escura” encerra uma estruturação em que o sentido objetivo de “hora” (medição regular, em seus 60 minutos) é esvaziado de exatidão, o seu “dobro” é discernido pelo fator do visível, a profundidade da escuridão; 3. Agora, em “Essas estrelas prosseguiam o caminhar, levantadas de um peso. Fazia futuro”, a marcação temporal é dada pela perceptível rotação do planeta, que muda o posicionamento das estrelas, e – portanto – faz com que os astros “caminhem”. Tempo anti-relógio, visual, que aponta para a futura manhã; 4. “A noite era o dia ainda não gastado” pode ser melhor refletida se conjuntamente

analisada a “Já mais clareava. As pretas árvores nos azulados...”: a “noite” e o “dia”, reordenados por um critério do alcance da vista, transformam a escuridão noturna em uma cortina, tecido cujo desgaste faz emergir todos os tons da cena. Portanto, ao amanhecer, a cortina gastada, aumentada a gravidade do contraste: as árvores pretas em veemências sobre o plano do horizonte azul; 5. A percepção do espaço, por sua vez, também é transformada em temporalização acronológica: “Acordou, no tremeclarear. Orvalhava”. O “tremeclarear”, estabelece, pelo “tremar”, a visual instabilidade de um dia amanhecendo, do delicado desequilíbrio entre a passagem da noite ao dia.

Por fim, retira-se a estrela-d’alva. Tio Bola, que “repetia: – Amém, Jesus!” (ROSA, 1985, p. 137), sobreviveu à gravidade de sua solidão. O extraordinário deu-se para o velho e retirou-se: subitamente, como o canto dos galos cortam o tempo dos insones e como a última estrela é apagada pela luz.

## 8.28 QUADRINHO DE ESTÓRIA

O eixo de “Quadrinho de estória” é, sobretudo, isolado: “[...] o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades” (ROSA, 1985, p. 138). O espaço e o tempo da narrativa são suspensos, como reverberações do anti-espaço e do sem-movimento temporal dos prisioneiros. Sabemos, do protagonista inominado, que matou alguma mulher e que por isso cumpre sentença. De resto, temos o que é possível apreender do seu fluxo de pensamento, do seu olhar enviesado pelo “quadrinho” da janela, do que nos mostra sobre o cárcere e a liberdade: “Ele espia, moço que se notando bem, muito prisioneiro, convidado ao desengano” (ROSA, 1985, p. 138). De que maneira, porém, tal narrativa conecta-se com as demais estórias do *Tutaméia*? Algumas analogias só poderão ser mostradas em momento posterior de análise. No entanto, até agora, temos: um personagem que, mais que protagonista, é eixo dramático único da narrativa; um espaço-tempo (como melhor veremos adiante) subjetivamente ordenado (não positivo, não lógico), como marcação não-global, particularizada, relativizada. Iniciemos:

A QUALQUER mulher que agora vem e está passando é uma de vestido azul, por exemplo, nova, no meio do meio-dia, no foco da praça. Todo-o-mundo aqui a pode ver – para que? – cada um de seu modo e seu grau.

[...] Construção alguma vige porém por si triste, nem a do túmulo, nem a da choupana, nem a do cárcere. Importe lá que a mulher divise-se parada ou caminhando. Deu seu caixilho de pedra e ferro o olhar do homem a detém, para equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura. Seja tudo pelo amor de viver.

Aqui insere o sujeito em retângulo cabeça humana com olhos com pupilas com algo; por necessitar, não por curiosidade. Via, antemão, a grande teia, na lâmpada do poste, era de uma aranha verde, muito notável, ávida. De redor, o pouco que repetidamente espediça-lhe a atenção; nuvens ultravagadas, o raio de sol na areia, andorinhas asas compridas, o telhado do urubu pousado; dor de paisagem. O céu, arquiteto. Surgindo e sumindo-se rua andantes vultos, reiterantes. A vida, sem escapatória, de parte contra parte.

[...] Da que não existe mais, descontornada, nem pode sozinho lembrar-se, sufoca-o refusa imensidão, o assombro abominável. Ele é réu, as mãos, o hálito, os olhos, seus humanos limites; só a prisão o salve do demasiado. Sempre outra vez tem de apoiar, nas tão vivas, que passam, a vontade de lembrança dela, e contemplo: o mundo visto em ação. Assim, a do vestido azul, em relevo, fina, e aí eis, salteada, de perfil, como um retrato em branco, alheante, fixa no perpasso. Viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente. (ROSA, 1985, pp 138-139)

O “qualquer” que inicia a estória, pondo em foco a mulher de vestido azul que passa pela vista limitada das brechas da cadeia, estabelece um esvaziamento da personalização desta figura, esvaziamento que está diretamente relacionado à ideia de sua passagem (contraposição direta à permanência obrigada do protagonista). A proposição de que “construção alguma vige por si triste” é perfeitamente cabível sobre o tipo de espacialização literária, da noção de *locus*, que estamos a argumentar sobre o *Tutaméia*: o espaço, portanto, é elemento subjetivado e subjetivante. O “cada um de se modo e seu grau”, estipulando relativismo óptico sobre a realidade concreta, propõe ao olhar do eixo centrípeto a atribuição de uma visão outra, ou seja, uma vista não diminuída, mas sob outra vertente, de igual validade. Daí que – parada ou caminhando – o “homem a detém”: o cárcere imprimindo sua imobilidade ao passadio natural da vida. É fundamental que notemos como – estruturalmente – tal atmosfera de vertiginoso movimento é formalizada no conto. Tomemos, como exemplo, alguns dos excertos supracitados: 1. “De redor, o pouco que repetidamente espediça-lhe a atenção; nuvens ultravagadas, o raio de sol na areia, andorinhas asas compridas, o telhado do urubu pousado; dor de paisagem”: a composição a partir da justaposição de elementos visualizados – que vão das “nuvens ultravagadas” até o “urubu pousado” – estabelece uma espécie de consecução indiretamente numerada (do que é visto pelo encarcerado), suscitando, por essa mesma desenfreada subsequência de objetos da visão e pelo ritmo partido e sequente que encerra, um fluxo de passagem; 2. Formação simétrica aparece neste trecho: “Sempre outra vez tem de

apoiar, nas tão vivas, que passam, a lembrança dela, e contemplo: o mundo visto em ação. Assim, a do vestido azul, em relevo, fina, e aí eis, salteada, de perfil, como um retrato em branco, alheante, fixa no perpasso”. Temos, em uma única sentença, cinco caracterizações moventes que se encavalgam na tentativa de alcance da figura da “mulher”: do vestido azul, fina, salteada, de perfil, como um retrato em branco, alheante, fixa no perpasso. No entanto, há também elementos significativos adicionais. A dupla menção da mulher lembrada (a assassinada) e da mulher de vestido azul implica, em concerto, uma ideia mais profunda sobre o passadiço, que pode ser colocada a partir de três entidades de sentido: primeiro, a imagem da mulher morta, tornando-se “descontornada” na memória, sua imagem desvanecendo; segundo, a passagem física e superficial da mulher de vestido azul (a emoldurada, ainda trancada em seu próprio corpo), ensejo para a recriação da imagem da amante assassinada; terceiro, “o mundo visto em ação” que ecoa da conjunção dos dois primeiros termos. Os instáveis “humanos limites” que conduzem todos ao passadoiro.

Os argumentos levantados no segundo tópico do parágrafo supracitado convergem para uma pertinente composição simbólica do conto. Voltemos ao mesmo trecho, citado anteriormente, e concentremo-nos nestes três excertos (mais especificamente, nas partes que grifaremos): 1. “De seu caixilho de pedra e ferro o olhar do homem a detém, para equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura. *Seja tudo pelo amor de viver.*”; 2. “Surgindo e sumindo-se na rua andantes vultos, reiterantes. *A vida, sem escapatório, de parte contra parte*”; 3. “Viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, diferente, ausente”. As primeiras sentenças relacionam os signos “deter”, “equilíbrio” e “repouso” – expressões de uma permanência – com a percepção da vida como “apego” (amor de viver), o que sugere a desejosa busca de perseverança vital e da memória por parte do protagonista. A segunda citação sinalizada, contradiz a percepção da vida como um permanecer, relacionando signos como os amorfos “andantes vultos” (contudo, “reiterantes”, em constante sequência e repetição variada) e o “sem escapatório” da vida, desse “parte contra parte” que é expressão mesma das moções substitutivas de toda vitalidade. Por último, o terceiro excerto metaforiza a vida como uma permanência no mutante, o que reordena os dois primeiros sentidos contraditórios em uma comunhão: viver é “guardar lugar de outrem” (permanecer), mas também uma substituição (reiterante) por vir.

A do vestido azul, esta, objeto, no perímetro de sua visão, no tempo, no espaço. Desfaz o vazio, conforma o momentâneo, ocupa o arbitrário segmento. Opõe-se, isolante, ao que nele não acontece, em seu foro interno; e reflexos nexos.

Apenas útil. Não ter mais curiosidade é já alguma coisa. O preso a vê. Mas, transvista, por meio dela, uma outra – a que foi a – que nunca mais. Seu coração não bate agradecimentos.

[...] A pequena fenda na parede sequestra uma extensão, afunda-a, como um óculo: alvéolo. A do vestido azul nele entrepara; espessa presença, portanto apenas visível. Assusta, a intransparência equívoca das pessoas, enviadas. Elas não são. A alma, os olhos – o amor da gente – apenas começam. O homem espia, doidas as tardes.

Espera a brandura do cansaço. O sol morre para todos, o rubro. Entra o carcereiro, para correr os ferros. Diz: – “*Tomara que...*” – por costume. Deu-se o dia, no oblíquo acontecer, fatos não interrompidos. As coisas é que estão condenadas. Tem-se o preso estendido, definido seu grabato, em contraquadro, dorme o sono solto. (ROSA, 1985, pp. 139-140)

O “arbitrário segmento” que a mulher de vestido azul ocupa (trecho conectado ao que propõe ser a vida somente “guardar o lugar de outrem”) é colocação questionadora do real em sua objetividade, a reordenação de uma realidade pretensamente abarcável ante o enfoque no que possui de névoa. As duas mulheres no trecho supracitado, portanto, representam dois pontos opositivos. À mulher do vestido azul atribui-se um lugar preciso “no tempo” e “no espaço”, a oposição à imobilidade dos não-acontecimentos do encarcerado (“opõe-se, isolante, ao que nele não acontece”), com ela está-se no âmbito carnal (“espessa presença”). Em quase construção paradoxal, a mulher de vestido azul é encerrada entre o “apenas visível” e a “intransparência das pessoas”: em “linguagem rosiana”, que comumente reformula dois signos contraditórios em união não lógica mas inteligível, o visível é o intransparente, o ensaio do que é não-visto da outra ordem. Daí que, a mulher de azul torna-se instrumento, sombra que relembra a iluminação: “transvista, por meio dela, uma outra”. Para o narrador, o tempo que transpassa na vida do preso (e das coisas que se movem enquadradas pela brecha da cadeia) é somente ensaio de um tempo *por vir*. Não é possível ser inequívoco quando em constante mutação: o eu de ontem pode contrariar o eu de hoje. Não é possível *ser*; portanto: todos estão *sendo*, em remexida variabilidade (“a intransparência equívoca das pessoas, enviadas. Elas não são”). A ideia de mobilidade, cujo centro invariável é simbolizado pelo protagonista-presos, é dada como a condenação do prosseguimento de todos os eventos e coisas, sempre em transmutação (“fatos interrompidos, no oblíquo acontecer”). O não-reposo do prosseguimento dos dias, de toda a órbita que circula o condenado em seu cárcere, é símbolo da inconformação não unitiva, não harmônica, de todas as coisas terrenas. Por fim, discutamos ainda estes trechos:

À outra – que não existe mais – soltou-a: como a um brusco pássaro; não no claro mundo, confinada, sem certeza. Então, não existe prisão. O a que se condenou

– de juntos, não poder mais vir a acontecer – é como se todavia estivesse alhures, acontecendo, sempre. Os dois. Eles, porém, aqui, desconhecidamente; esta vermelha masmorra.

A de azul, aqui, avistada de lado, o ar dela em torno para roxo, entre muralhas não imagináveis. As pessoas não se libertam. O carcereiro é velho, com rumor, nada aprendeu a despertado dizer: – “*Tenho a chave...*” Se a visão cresce, o obstáculo é mutável. Ninguém quer nascer, ninguém que morrer. Sejam quais o sol e céu, a palavra horizonte é escura.

[...] Tem, sob tudo, improvisa, a descentrada extensão, extravagância. Amar é querer se unir a uma pessoa futura, única, a mesma do passado? Diz o carcereiro: – “*Há-de-o...*” Nada lhe vale. Só o cansaço – feito sobre si mesmo estivesse ele abrindo desmedidas asas – e os relógios todos rompendo por aí fora.

[...] Sob sorrisos, sucessivos, entredemonstrados. Percebe, reconhece, para lá daqui, aquela, a jamais extinta, transiente, em dado lugar, nas vezes desse tempo? Ternura entre aberta, distinguível, desconhecível: ela, em formato, em não azul, oval. (ROSA, 1985, pp. 140-141)

Para o criminoso imaterialista/idealista, o cárcere é seu corpo físico. Diz-nos, em quase conclusão, o narrador: “A liberdade só pode ser um estado diferente, e acima” (ROSA, 1985, p. 141). No trecho supracitado, quando o narrador propõe a inexistência de prisões, enforma uma percepção temporal notável. O tempo acronológico, abismo para o qual empurrou a amada, evoca a eternidade, um contra-tempo à ensandecida consecutividade do terreal. O tempo e o espaço, portanto, conectam-se: “é como se todavia estivesse alhures, acontecendo, sempre”. A esse tempo, portanto, contrapõe-se sugestivamente o tempo do aí-fora: tempo de relógio, “os relógios todos rompendo por aí-fora”. Eis uma caracterização espacial que se ilumina no momento mesmo que chama atenção para o paradoxo que é o seu cerne: o “claro mundo” “sem certeza”, onde “claro” ganha em sentido de sombras, mundo onde a mulher – agora oval – não mais se encontra. A clareza objetiva do mundo é, para o narrador, sombra disfarçada, mas é sobretudo o desvio para uma supra-realidade mais pura e livre. A figura do velho carcereiro é um complexificante simbólico da estória: com a chave em sua posse, executa condenado a sua não libertação. Sua velhice sugere-nos, sussurrada, o longo cumprimento de sua pena, de seu atamento na consequência dos dias. A morta mulher amada, “jamais extinta”, no não-azul eternizado pelo próprio fim. Novamente, o narrador questiona: “Amar é querer se unir a uma pessoa futura, única, a mesma do passado?”. E desestrabelha a linearidade temporal, concentra num ponto único a antevisão e a lembrança da pessoa amada, fecha o tempo em círculo – porém, movente, sobre si mesmo – onde os amantes serão sincronicamente indissociáveis (não precisaríamos mencionar o tom platonizante da estória).

## 8.29 REBIMBA, O BOM

Na estória que agora vamos estudar, o narrador protagonista inominado conta o trajeto de sua vida até conhecer Rebimba, o bom. O personagem eixo do conto rememora o passado: órfão na juventude, vivencia uma epidemia de bexiga-negra em sua “terra” indeterminada e, em espécie de fuga da moléstia, decide procurar um tio chamado Joaquim José “nas montanhas chuvosas” imprecisas (ROSA, 1985, p. 142). Chegando “premido de tosse, demais de febre, permanente, meio tísico” (ROSA, 1985, p. 142) onde supostamente seria o lugar em que morava o tio, descobre que “não havia lá nenhum Joaquim José”. No entanto, o protagonista conhece uma moça, chamada Cilda, que o ajuda: “Me levaram, aí, por regra, para a casa-dos-pobres, quem de mim veio cuidar foi o pai dela, caroável, o Daça” (ROSA, 1985, p. 143). Eis, então, que surge na sua vida – em ideia e força – o Rebimba:

[...] Detido no chão, em metade de choupana que o tempo abria, resolvia, ia me ficar jazido ali, eu não era para como viver, não sabia.

[...] Ele (Daça) falou, eu em febre, certas surdinas. Sem remédio nada estava, porque um homem havia, que ajudava geral. Só isso ele vem me disse, no desimpedido ouvido, o Daça: que se podia ter amparo e concerto, por um Rebimba, o bom, parado em seu lugar, a-pique alto, no termo de estiradas léguas.

E não iam todos então a ele, redendouro a agradecidos e ingratos, rico de beneficiar desvalidos, da bondade que não piscava? – porém revolvi.

– “Uns...” – o Daça me enfronhou, assim logo ouvi com o coração, em face os rubores dela, a filha cri. A alegria me conciliou, dito que os olhos ora me brilhavam. Tudo eu quisesse, o fervor, fato de vida. Rebimba, o bom, forte provedoria desse, e a mim, o mais precisado.

Saí, do frio para o quente, levantado sarado. Agora me viam correto, prestes iam arranjar para mim serviços leves, já no trato cordial. Devia ao Daça. Só que, de supetão, então, meu tio apareceu, me abraçou, nesses lumes de acaso. Negociante ele era, porém no outro, próximo arraial, porém por nome Aquino Jaques. Se não me achasse, não me via, se não me visse não me achava. (ROSA, 1985, p. 143)

Há uma suave transição entre o que, em sentido subjacente, as figuras da moça de vestido azul (de “Quadrinho de estória”) e o Rebimba, o bom, encerram. Ambos, a princípio, representam – para personagens tão terrenais – um ponto a ser alcançado, cuja promessa mesma do alcance torna-se sentido vitalizante para o presente: no caso do encarcerado, a expectativa do desentornar-se em imaterialidade e infinto; no caso do doente sobrinho de Joaquim, a ânsia pela cura de todos os males, que só um tal de Rebimba poderia lhe oferecer, em bondade. Existe, ainda, um aspecto que podemos mencionar sobre essa continuidade, antes que atentemos para outras características do trecho supracitado. Notemos que o protagonista inicia sua própria estória a partir de dois enganos: o de que seu tio Joaquim José

morava na “terra” do Daça e que, erro mais essencial, seu parente chamava-se Joaquim José. O tio chama-se Aquino Jaques e mora “no outro, próximo arraial”: além da clara inespecificidade da marcação espacial “próximo arraial”, que hiperboliza a condição de busca contínua (o estar sempre um passo atrás ou do “outro lado do outro”), a estória simboliza, em tais passagens, uma constante jornada de equívocos na dimensão do terreno – o errôneo na percepção mais certa da visão e das conjecturas humanas, diante da objetividade que acreditam alcançar –, o que não está muito distante do “sem certeza deste mundo” de “Quadrinho de estória”. Sobre a citação acima colocada, ainda podemos comentar a expressão que designa o local de morada de Rebimba: “parado em seu lugar, a-pique alto, no termo de estiradas léguas”. A referenciação é revertida na emergência mesma de sua nomeação, pois “termo de estiradas léguas” é designação espacial que encobre o vazio de sua imprecisão. Ecoa, também, a expansão das distâncias aprofundadas entre o gigante desejo do protagonista de encontrar “quem tudo cura” e a cerração que encobre a concretude ainda não alcançada do cujo Rebimba. Continuemos:

Não valia pôr lembrança, porém, no Daça, que esmolara minha desgraça e baboseara inventando aquilo do Rebimba, o bom, me enganando, nas muitas imaginações. Ojeriza dele me desgostava, instinto de ingratidão, a foro e medida que eu melhorava e aumentava, mais ganhando, e não deixava de exceder o modo. Doer, qualquer cabeça pode. Daqui, a futuro, eu indo, como quem viaja sem ver os lados.

Tio Quinjoca de fato morreu, conforme o destino produz, em paz, me deixou sócio, já encaminhado, medrado de fortuna. O que foi só ligeiro, porém, como sonho não se agarra, como perfumes passantes. Tudo o que era, eram dívidas e perdas, por trás, pagamentos obrigados em prazo, a gente ia quebrar a falência, tive de ver o avesso. A verdade me adoeceu. A tia rezava à parte, não me aborrecia. Mas a hora da força. Me lembrei da miséria, prostrado.

Mas, o bom, Rebimba! Maiormente, o melhor, em caso qualquer ele havia de me valer, eu soubesse, demorando o pensamento. Já valente me levantei, desassustado, achei a tramontana. (ROSA, 1985, p. 144)

A dialética que surge entre a conjectura da existência e da inexistência de Rebimba enforma, por si mesma, uma interessante contradição. Como é possível observar na citação acima, em um primeiro momento, o protagonista reclama a enganação de Daça sobre a criação/mentira em torno da factualidade de Rebimba: “e baboseara inventando aquilo do Rebimba, o bom, me enganando, nas muitas imaginações”. Posteriormente, ao descobrir que o tio Aquino Jaques havia deixado esposa e sobrinho falidos e com dívidas, a emergência não questionada da realidade (mesmo que imaginada) de Rebimba traz de volta a tramontana do personagem-centro. Rebimba, entre fato e ficto, torna-se a “visão fortificante” aconselhada

pelo vaqueiro Zito ao Guimarães Rosa do “Sobre a escova e a dúvida”. Rebimba, portanto, representa a onipotência de um melhor *vir a ser* sempre prometido: “Maiormente, o melhor, em caso qualquer ele havia de me valer”. Existe ainda outro aspecto pertinente a ser comentado sobre o trecho supracitado, em torno da organização temporal em nível narrativo. O protagonista diz-nos “Daqui, a futuro, eu indo, como quem viaja sem ver os lados”: 1. O “daqui”, que retorna um “presente” já passado, fazendo dele memória revivificada, imputa ao tempo a quebra de sua linearidade pela forma com que estrutura a sentença: o “daqui” é um “dali” recuperado; 2. O “a futuro, eu indo”, traz um “futuro passado” para a projeção de um evento por vir na estória, embaralha e reordena o sentido de “futuro”; 3. O “como quem viaja sem ver os lados” não simboliza percepção espacial de movimento, sobre um não precisado lugar, embora o campo semântico da sentença – “viajar”, “lados” – superficialmente sugira tal asserção: o viajar sem ver os lados do protagonista assinala uma noção de tempo como destino, que cumpre o personagem, sem previsões. Por último, analisemos estas passagens:

Só às curtas vezes, sem detenções, fazia tenção de um dia ir lá, a ele, retamente, quando dúvida ou desar me apoquentavam; me animava de coragem esse recurso, adiante mas remoto, certo e velho como as ideias, alcançadiço.

Nem isso prossegui, por fim, eu remisso; porque estando real fartado, prosperidoso. Cilda, minha mulher, arredava de mim o que de nosso canto não fizesse parte, os pontos da inquietação. Com doçuras.

Em tanto, pois, que vinda a hora, por primeira vez ela me iludiu, fiquei viúvo. Esse, foi o sofrimento. Para o que assim, nem Rebimba, o bom, tinha o socorro: o querido consoante e perdido. Eu acabei, de certo modo.

[...] O mundo era para os outros e nem sei mesmo isto, de feder eu imaginava os existentes e os falecidos. Da bexiga-preta, tantos tão de repente amontoadamente mortos, as caras com apostemas e buracos. Disso, temi ficar louco. Dito que temia já o fétido de meu bafo.

No entanto, viajei, duro o caminho que era a obrigação.

Daqui, longamente, de volta passei por arraial chamado o Rio-do-Peixe, onde forte grave música se ouvindo, e procissão de gente caminhando, naquele alto lugar. Me cheguei, indaguei, escutei: se enterrava o Rebimba, o bom, pessoa qualificada!

Ele estava público, guardado no caixão. Descobri a cabeça, acompanhei, também, por tudo soluçei, eu, endoençamingas. [...]

Sorri, ri, por o contrário de chorar, também. O que dura. Ora eu não tinha medo de morrer, os castigos, os hábitos. (ROSA, 1985, pp. 144-145)

Notemos que a intenção do protagonista de um dia “ir lá”, sendo esse “lá” desconhecido, e o “ele” que procura a dúbia existência, reverberam na ideia de um evento prestes a se cumprir, de um “lá” intuído, antevistamente achado. O “adiante mas remoto” confirma, agora pelo viés da rememoração do narrador-protagonista, a proposição de um acontecimento que na certeza de seu suceder (“certo e velho como as ideias”, alcançadiço), não pode ainda ser calculado completamente. A sentença “No entanto, viajei, duro o caminho

que era a obrigação” – que marca a partida do protagonista à procura de Rebimba, após a morte da esposa (ela que foi o seu “real fartado”, portanto, a saciedade de sua fome de “ideia”, ideia que reverbera a bondade quase não alcançável de Rebimba) –, ao salientar o teor obrigatório da caminhada, novamente traz a certeza da harmonização de eventos regidos por alguma cósmica inteligibilidade. O Rio-do-Peixe, lugar da geografia real de Minas Gerais, é ampliado e despojado de sua “geografia” quando, sendo local da presença de Rebimba, torna-se um arraial “naquele alto lugar”, alto como uma ideia. O protagonista, ao encontrar Rebimba em seu apregoado recolhimento, cura-se, por fim. Pois, no encontro, não é a morte de Rebimba que o herói vê, mas a concretização de uma impossível bondade na terra, a redenção da cruamente memorada bexiga-preta pelo potencial predomínio do bem.

### 8.30 RETRATO DE CAVALO

“Retrato de cavalo” é, formalmente, uma das mais distintas dentre as histórias que figuram no *Tutaméia*. Perceberemos, no momento de nossa análise, que as ideias que servem de pano de fundo para o conto estabelecem certa continuidade com as duas últimas narrativas estudadas. No entanto, temos alguns complexificadores. A história começa desta maneira: “SETE-E-SETENTA vezes milmente tinha ele de roer nisso, às macambúzias” (ROSA, 1985, p. 146). O “ele” e a descrição subsequente do estado emocional do sujeito dignificam, de alguma maneira, o personagem Bio como protagonista. Contudo, a amorfização dos personagens orbitais que apareceram em grande parte das narrativas da obra, faz-se ausente em função de uma estrutura tríade: Bio, Iô Wi e o cavalo. Descarte-se, no entanto, a centralidade de Iô Wi, mas a composição estrutural de Bio e do cavalo (e a relação estabelecida entre ambos) converge para uma problemática definição do centro de gravidade do trigésimo título do *Tutaméia*. Antes, porém, entendamos o acontecimento-cerne do enredo. Bio, dono do cavalo branco, percebe que Iô Wi havia tirado um retrato da namorada com o animal. Dado o evento, Bio pensa: “Encismava-se: feito alguma coisa houvessem tomado ao animal, subtraindo-lhe uma virtude; o que trazia dano, pior que mau-olhado” (ROSA, 1985, p. 146). Está dado, portanto, o conflito do personagem. Reflitamos sobre alguns trechos de “Retrato de cavalo” e tentemos delimitar o lugar que o título ocupa dentro do *kosmos* das *Terceiras Estórias*:

[...] Saía agora à porteira, a vigiar o extraordinário formoso – alvo no meio dos verdes que pastando – mesmo quando assim, declinado entortado. Vistoso mais que o retrato, ou menos, ou tanto? Era muito um cavalo.

[...] Ia a pé; para giro vulgar ou de mister, não o selava: o seu corcel, sem haver nome. Referiam-no todos ao nulo e transato, o primeiro dono consistindo de ser um falecido Nhô da Moura, instruidor. – “*O cavalo branco de Nhô da Moura...*” – por lerdo, injusto costume, ainda pronunciavam.

[...] Seu era agora o cavalo, sem artificios; para sempre.

Não o retrato. O que: moderno, aumentado, nas veras cores, mandando rematar no estrangeiro por alto preço, guarnecido de moldura. Iô Wi pendurara-o na abastada sala de casa – que perdia só para a de Seu Drães, vivenda em apalaço. Isso pecava. Seria todo retrato uma outra sombra, em falsas claridades? (ROSA, 1985, pp. 146-147)

Comecemos pelo final da citação, quando o narrador questiona “Seria todo retrato uma outra sombra, em falsas claridades?”. Dispenseemos o mais óbvio da discussão – a clara referência à discussão platônica sobre o mito da caverna – e concentremo-nos num possível sentido menos transparente que tal menção reverbera. Seria perfeitamente cabível entender a pergunta do narrador como explicação direta do conflito de Bio. Contudo, ao estudarmos Guimarães Rosa, precisamos estranhar qualquer tipo de interpretação “dada” ou transparentemente induzida. Atenemos para a caracterização do cavalo: “extraordinário formoso”, “alvo no meio dos verdes”, “sem nome” (portanto, pretensamente inominável). O cavalo em beleza “extra-ordem”, alvo como uma ideia pura. Seria o animal, portanto, a bizarra manifestação – no âmbito do terreno – do seu próprio ideal? Não temos dúvida de que Bio, em sua revolta contra a fotografia do cavalo, esteve certo disso. Contudo, cotejemos dois excertos da passagem supracitada: 1. Em “Vistoso mais que o retrato, ou menos, ou tanto?” temos dimensionado o possível choque de Bio: seria possível uma cópia captar o seu cavalo branco idealizado? E, se sim, seria possível ainda torná-lo mais belo, pelo movimento mesmo da “cópia”? 2. Este segundo excerto pode responder o primeiro: “O que: moderno, aumentado, nas veras cores, mandando rematar por alto preço, guarnecido de moldura”. As adjetivações “moderno” e “aumentado” propõem um desvio da imagem real do equino, anulando a equiparação do “ou tanto” da perguntada mostrada no tópico um. O cavalo, portanto, pode ser mais bonito ou menos bonito – em outras palavras, diferente –, mas nunca igual à fotografia. Continuemos a análise para que nosso argumento se faça mais claro:

Bio olhava-o com instância, num sussurro soletrante, a Iô Wi quase suplicava-o. Seu cavalo avultava, espelhado, bem descrito, no destaque dessa regrada representação, realçado de luz: grosso liso, alvitinoso, vagaroso belo explicando as formas, branco feito leite no copo, sem perder espaço. E que com coragem fitava alguma autoridade maior de respeito – era um cavalo do universo! – cavalo de terrível alma.

[...] Iô Williãozinho, por palavras travessas, çaoadamente, dava a entender que o cavalo de verdade, não era portentoso desse jeito, mas mixe, somente favorecido de indústrias do retratista e do aspecto e existir da Moça – risonha, sonsa a cara lambível. Descobria o Io Wi as tençoadas estranhezas! Todos querem acabar com o amor da gente. (ROSA, 1985, p. 147)

Desafioso, chegou. Viu o Iô Wi – jururu-roxo – e logo soube. O retrato já não pendia da parede, senão que removido em recato. Io Wi suspirou-se: o Bio fosse, ao qual canto, e à vontade o espiasse. A moça não viria mais. Ingrata, ausenciada, desdeixara o Iô Wi, ainda de coração sangroso, com hábitos de desiludido.

Bio se coçava os dedos das mãos. A moça podia assim de todo fugir. No viso daquela enfeitada arte, também alguma parte dela parava presa, semblante da alma por sobejos e vivente parecença. Mesmo longe, certas horas ela havia de sentir, sem saber, repuxão da tristeza do Iô Wi, compondo silêncio. (ROSA, 1985, p. 148)

Nos dois trechos selecionados – das páginas 147 e 148 da nossa edição do *Tutaméia* –, há pelo menos quatro cavalos: o cavalo da realidade interna ao conto, o cavalo de Bio, o cavalo de Iô Wi e a representação do cavalo no retrato. Esmiucemos as passagens supracitadas: 1. Ao ver *seu* cavalo no retrato (o pronome possessivo é bastante ilustrativo do que estamos a argumentar), Bio percebe-o pelo enviesamento da imagem que ele mesmo possui do equino: “Seu cavalo avultava, espelhado, bem descrito, no destaque dessa regrada representação, realçado de luz: grosso liso, alvitinoso, vagaroso belo explicando as formas, branco feito leite no corpo, sem perder espaço”. A quase sufocante enumeração de qualidades do cavalo de Bio é, portanto, espelho do ideal que imprime em aura no animal. Observemos que o cavalo, percebido na fotografia por Bio, parecia que “fitava alguma autoridade maior de respeito”: será que fitava o equino terreno com ares de arquétipo, a alma (“cavalo de terrível alma”) que penetrava a imagem?; 2. Já para o personagem Iô Wi, a beleza do cavalo na foto não era reflexo do próprio animal, mas reverberação da beleza da moça com quem conjuntamente figurava e do dom desconhecido retratista (“favorecido de indústria do retratista e do aspecto e existir da Moça”). Portanto, o cavalo visto por Iô Wi não é o mesmo visto por Bio (eis a “tençoadas estranhezas” descobertas); 3. A segunda passagem (da página 148), que trata da retirada do retrato da parede da casa de Iô Wi, sugere certo esclarecimento, por parte de Bio, sobre a relação entre subjetividade e formas: a “alguma parte presa” da moça no retrato (parte essa implicada pela percepção de Bio sobre a fotografia), revela que – enquanto representação – a imagem do cavalo ecoa a presença que Iô Wi poderia, a partir dela, evocar. Contudo, também sugere, ainda por parte de Bio, a certeza de que há algum pedaço do copiado na cópia: não o excerto que é movimento natural de qualquer refratação de um referente, mas um pedaço “quase mágico”, quase físico, que foi transposto, daí a

possibilidade de conexão “mística” sugerida. Tal ideia de pertencimento meio mágico, meio material, que Bio acredita existir entre imagem e referente, será parte útil para a finalização desta nossa discussão:

Mais nem praguejava que em rasgados aquele figurado se acabasse. Só, numa madrugada, sonhou esse aspecto, coisas ofendidas. Foi levantar e ir ver: seu cavalo!

O cavalo, prostrado, a cara arreganhada, ralada, às muitas moscas, os dentes de fora, estava morrendo. Bio também gemeu, lavando com morna água salgada aqueles beijos, desfez o arreganhamento, provou-lhe as juntas, pôs o cabresto, ele fazia um esforço para obedecer. Bebia, sem bastar, baldes de água com fubá e punhadinho de sala. Mas mirava-o, agradecido, nos olhos as amizades da noite. Sofrimento e sede... Isto se grava em retratos? Nhô da Moura não tivera ocasião daquilo.

[...] – “*Bio, você quer o retrato?*”

Não, Bio queria não, feliz anteriormente, queria mesmo silêncio. Apesar bem de belo, perfeito em forma de semelhanças, cavalo tão cidadão não podia satisfazer o espírito, como a riqueza esfria amores, permanecido em estado de bicho. Nem era o que mudado, depois com ronquidos de padecer, tremente o inteiro pelo, dele junto, como o dia de ontem que não passou, sem socorro possível (ROSA, 1985, p. 149)

Com os excertos supracitados, podemos vislumbrar dois enganos de Bio: o de acreditar que há uma conexão intrínseca entre abstração e referente e que seu cavalo-quase-arquetípico transigia do físico, do material, do “bafo da realidade”. Em passagem anterior do conto, em tom platônico de quem expulsa poetas da república, o fluxo de pensamentos de Bio diz-nos “Desdenhava falsejos e retratos. Agouros! devia abolir aquele, destruído em os setecentos pedaços. Só depois sossegasse. Era um demais de cavalo” (ROSA, 1985, p. 148). Com esse dito, estabelece o argumento que propiciará o sonho com o retrato do cavalo rasgado (“numa madrugada, sonhou esse aspecto, coisas ofendidas”) e, sendo a representação um agouro, o rasgar-lhe a fotografia conduziria – portanto – ao “despedaçamento” do próprio equino. Ao acordar, de fato, Bio encontra seu cavalo moribundo: mas o retrato, sabemos pela pergunta de Iô Wi (“Bio, você quer o retrato?”), não foi destruído. Logo, a conexão “mágica” entre signo e referente inexistente. Eis, então, a reordenação da percepção de Bio sobre o animal, antes idealizado: “Não, Bio queria não” o retrato. “Apesar bem de belo, perfeito em forma de semelhanças, cavalo tão cidadão não podia satisfazer o espírito”. O cavalo, acreditado arquetipo, não pode resistir sob o critério incontornável do real, do terreno: a morte. Sofrimento e sede, sim, podem ser reproduzidos em retratos, mas no que a reprodução possui de desvio, de não-cópia entre ruídos e silêncio, somente súnica potencialidade.

Por último, debatamos ainda algumas questões gerais, a partir da passagem final da estória:

– “*Bio, a gente nunca se esquece...*” – bem dito, com uma dor muito cheia de franqueza. De jeito nenhum, consequência da vida.

Mais foram, conformes no ouvir e falar, mero conversando assim aos infinitos, seduzidos de piedade, pelas alturas da noite. Revolidos, acharam: que iam levar o quadro, efígies de imagens, ao Seo Drães, para o salão de fidalga casa, onde reportar honra e glória. Separaram-se, após, olhos em lacrimejo, um doutro meio envergonhados. (ROSA, 1985, pp. 149-150)

O elemento extraordinário, reordenador de um *a priori* na estória, é, portanto, o próprio cavalo. Ainda que ao leitor seja claro o protagonismo de Bio, a figura de Iô Wi não é amorfizada em favor de um eixo centrípeto narrativo, como as muitas narrativas do *Tutaméia* comentadas anteriormente. A “dor muito cheia de franqueza”, os “olhos em lacrimejo” são sinais de uma singela profundidade psicológica em Iô Wi. A separação final dos dois personagens – após caminhada errante por indeterminados lugares infinitos, em horas imprecisas das alturas da noite – revela a putrefação que emerge na crueza real dos amores perdidos, do fenecimento de tudo. Sobre o lugar que “Retrato de cavalo” ocupa dentro do cosmo geral das *Terceiras Estórias*, podemos dizer isto: a presença renitente de indeterminações espaço-temporais sofre um diminuendo em tal conto. Contudo, “Retrato de cavalo” representa, na macro-imagem que ecoa do campo geral de suas significações, a incompatibilidade entre o real-objetivo (o cavalo morto) e o real-recosmicizado (os cavalos do retrato). Nada mais significativo: a representação do equino, não-rasgada, permanece; o cavalo carnal, por seu turno, jaz desvanecido. Por sua vez, a presença revolvida de Seo Drães, singelo dono de mansão, não nos deixa esquecer a projeção da ordem-para-idade, as analogias, que dão o tom de concerto ao *Tutaméia*.

### 8.31 RÍPUÁRIA

Diferentemente da estória anterior, “Rípuária” é uma das partes mais representativas das características formais responsáveis pelo elo analógico entre os contos do *Tutaméia*. O enredo pode resumir-se nisto: um rapaz, que mora à beira do rio, anseia conhecer a outra margem. De nome Lioliandro, “Fazia era nadar no rio, adiantemente o quanto pudesse, até de noite, nas névoas da madrugada” (ROSA, 1985, p. 151). Está, portanto, estabelecido o eixo de gravidade que é o cerne da narrativa. É possível, em tão curto excerto introdutório, entrever uma estruturação que é vislumbre do que veremos mais adiante: o espaço indeterminado pela

simbólica moção que advém do rio; o tempo impreciso, dimensionado a partir de uma função interna à estória, de um “até de noite”, o não-horário das “névoas da madrugada”. Lioliandro “virava-se para a extensão do rio, longeante, a não adivinhar a outra margem” (ROSA, 1985, p. 151). Estava, também, em busca do extraordinário. Adentremos no conto:

SEJA por que, o rio ali se opõe largo e feio, ninguém o passava. Davam-lhe as contas os de cá, do Marrequeiro, ignorando as paragens dele além, até a dissipação de vista, enfumaçadas. Desta banda se fazia toda comunicação, relações, comércio; ia-se à vila, ao arraial, aos povoados perto. João da Areia, o pai, conhecia muita gente, no meio redor, selava mula e saía, frequente. O filho, Lioliandro, de fato se aliviava com essas ausências. Ele não gostava de se arredar da beira, atava-se ao trabalho. Era o único a olhar por cima do rio como para um segredo.

Lioliandro tinha irmãs, careciam de quem em futuro as zelasse. – “*Morro de preocupações!*” – invocava João da Areia, apontando para os olhos do filho o queimar do cigarro. Morreu. A mãe, acinzentada, disse então àquele, apontando-lhe aos olhos com o dedo: – “*Tu, toma conta!*” – pelo tom, parecia vingar-se das variadas ofensas da vida. (ROSA, 1985, p. 151)

A ênfase inicial na não ultrapassagem do rio, “ninguém o passava”, conforma um limite entre um aqui e um lá cuja eliminação das fronteiras corresponde ao acesso para um espaço extraordinário. A caracterização dos polos que entornam o fluxo das águas, envolta num campo semântico que busca enfatizar sempre a “outridade” do não-aqui, estabelece uma indeterminação espacial que estende a noção de espaço para um “além” sempre ilimitado, porque movente como os cursos das águas. O desconhecido da outra margem, portanto, é sempre potência de uma nova percepção do real, e o rio transforma-se na membrana limítrofe entre o concreto e o virtual, o ainda ininteligível pelo esfumaçamento consequente da insuficiência de alcance da visão humana (“até à dissipação de vista, enfumaçadas”). Sobre o trecho supracitado, comentemos algumas composições formais: 1. O “cá” e o “lá” que dividem os do Marrequeiro e os das “paragens dalém”, menos que precisões posicionais, determinam a distinção intuída e superficial entre dois espaços. O “cá” e o “lá”, sendo relativos, apontam para um infinito movimento de referenciação; 2. A associação “desta banda de cá” com a frutificação de elementos de sociabilidade (“comunicação, relações, comércio”) encerra a seguridade subjetiva do espaço já conhecido; 3. O espaço, que foge à simples oposição do “cá e lá”, é amorfizado por outro artifício. Em sentenças como “ia-se à vila, ao arraial, aos povoados perto” e “no meio redor, selava mula e saía”, observamos: o “ao redor” do rio é imprecisado pela singeleza que representa ante ao fenômeno central que é o rio; o “arraial”, “a vila”, os “povoados perto” reverberam o ordinário que é subordinado ao limiar imposto pelo “largo e feio” do afluxo das águas. Lioliandro, “que não gosta de se arredar da

beira”, “que olhava por cima do rio como para um segredo”, vê – na imposição mesma da não ultrapassagem – a conseqüente gravidade pessoal que emergiria da travessia:

E veio nesse tempo, foi uma canoa, sem dono, varada na praia. A fim, estragada assim, rodara, de alto frio. Ele ocultou-a, levava muito, sozinho, para a consertar, com mãos de lavrador. Em mente, achava-lhe um nome: Álvaro. Depois, não quis, quando ansioso.

Queria era, um dia, que fosse atravessar o rio, como quem abre enfim os olhos. Tinha notícia – que do lado de lá houvesse lugares: uns Azéns, o Desatoleiro, a grande Fazenda Permutada. Fez os remos.

Por esses espaços ninguém metia lança, devido a que o rio em seio de sua largura se atalhava de corredeiras – paraíba – repuxando sobre pedregulho labaredas d’água; só léguas abaixo se transpunha, à boca da estrada, no Passo-do-Contrato. De lá surgia pessoa alguma. – “Lá não é mais Minas Gerais...” - o pai, João da Areia, quando vivo, compunha o jurar. (ROSA, 1985, p. 152)

O tempo do surgimento da canoa é impreciso como a subiteza, certo como um cumprimento. Antecipa, como símbolo do *vir a ser*, a ascensão ao outro lado. O “um dia” indeterminado, mas ansioso pela travessia (“Queria era, um dia, que fosse atravessar o rio”), é desejoso de um vislumbre projetado e conjecturado: o de, enfim, acessar o até então inacessível, desprender-se do patamar ordinário. Os nomes atribuídos aos lugares de além-margem são significativos: uns azéns (azem, azar, acaso), o desatoleiro (a liberação, liberdade), permutada (mudança), símbolos da intuída jornada do protagonista. Sobre o trecho supracitado, há ainda estruturas a serem comentadas. A própria movimentação do rio (em suas “corredeiras”, suas “labaredas d’água”, que sugerem sentidos de mudança) conecta-se diretamente com a substantivação caracterizadora do pai do protagonista. João da Areia, João da Margem, João da Terra, mesmo em memória (em seu *post mortem*) é o antagonismo racionalizante que busca conter o fluxo impulsivo, intuitivo, de Lioliandro. Ao dizer, “Lá não é mais Minas Gerais”, não chama atenção para a geografia daquela beira de rio, mas para a concepção do outro espaço – porque indeterminado e ininteligível – como o *não-espaço*, como polo negativo da positividade da “beira de cá”. Continuemos:

[...] Lioliandro uma hora desertado se sumiu, de todos, buscou a beirada do rio, que no escuro levava água bastante, calado e curto, como o jaguar. Álvaro, aquela recuada moça, no saudar lhe dera a mão. Disse-se lhe dissera: – “Você tem o barquinho, pega a gente para passear?”

Ele a desentendera. Espiava agora o acolá da outra aba, aonde se acendia uma só firme luz, falavam-na o que não se tinha por aqui, que era de eletricidade. Disso tomavam todos inveja. Desconfiou mais, para se arrimar, desse tempo por diante.

[...] Do outro lado, porém, lá, haveria de achar uma moça, e que amistosa o esperava como o mel que as abelhas criam no mato... O rio era que indicava o erro

da gente, importantes defeitos, a sina. Dentro quase no meio, se avistava, na seca, ilha-de-capim, antes da maior, inteira croa com mouchão, florestosa.

[...] – “*Havia lá o quê?*” – perguntaram-lhe. Nenhum nada. Mais a dentro deviam de viver as povoações, não margeantes, ver que por receio do ribeirão, de enfermidades. E fora então buscar a febre-de-maresia? Tanto que não. Dobrava de melancolia. Trouxera a lembrança da meia lua e muitas estrelas: várzeas largas... a praia semeada de vidro moído. (ROSA, 1985, pp. 152-153)

Lioliandro, desertado para as águas, é dubiamente penetrado e pertencido ao rio. O narrador diz-nos: “buscou a beirada do rio, que no escuro levava água bastante, calado e curto, como o jaguar”. Da ambivalência encerrada em tal sentença emerge o pertencimento e a penetração: o excerto “no escuro levava água bastante”, posicionado entre o “calado e curto” que se refere a Lioliandro e a menção à “beirada do rio”, sugere grandes movimentações como características não apenas do eflúvio das águas, mas como traços internos constitutivos do próprio Lioliandro, em seu desejo de atravessamento. Tal anseio, do “acolá da outra aba”, erige um paredão entre o moço e a “até então” amada Álvaro: Lioliandro a desentende, como que pertencido já a outro espaço, outras percepções. Projeta, portanto, uma moça ideal, uma além-álvara, que só poderia ser consequência do alcance ao extraordinário. A “firme luz” entrevista pela cerração das distâncias hiperbolizadas, quase intransponíveis, é mais do que o mero aspecto físico da eletricidade, é a eletricidade como promessa e como potência de um futuro ampliado. Lioliandro, duplamente decepcionado, pelo “nenhum nada” encontrado na outra margem e pela mesmice impossível em qualquer retorno (motivação que dignifica qualquer ida), persiste em sua macambúzia aspiração:

Mas agora os mesmos olhos o estranhassem, a voz, que não ouvindo. Dele não era que gostava, não podia; decerto, era de algum outro, dos que a enxergavam, diversamente, no giro da alegria. A travessia nem lhe valera, devia mais ter-se perdido, em fim, aos claros nadas, nunca, não voltando.

Na manhã, ele olhou menos as mãos, abertas rudemente: o rio, rebojado, mudava de pele. Nem atendeu aos que lhe falavam, aflitos, à mãe, que desobedecida o amaldiçoava. Entrou, enfiava o rio de frecha, cortada a correnteza, de adeus e adiante, nadava, conteúdo, renadava.

Revia as ilhas, donde o encachoeirado estrondeante, daí o remate e praia – de a-porto. Seu amor, lá, pois. Mediante o que precisava, que de impor-se afã, nem folga, o dever de esforço. – A mãe bem que chorava, desdizendo as próprias antigas pragas. Detrás dela, aparecia aquela escolhida, Álvaro, moça, que por ele gritara, corada ou pálida. – “*Que é que lá tu queria?*” – as mãos de mãe tacteavam-lhe o corpo.

Mais a moça o encarou. – “*Tudo é o mesmo como aqui...*” Lioliandro quis ouvir, se bem que leve, nem crendo.

– “*De lá vim, lá nasci*” – sem pejo, corajosa, a curso. Sim, a gente podia fácil entender, tão querida, completamente: – “*Sou também da outra banda...*” (ROSA, 1985, p. 154)

O impossível retorno interior de Lioliandro é, portanto, amenizado pela confissão de Álvira: “Tudo é o mesmo como aqui”, “Sou também da outra banda”. A declaração da moça, contudo, implica em duas vertentes. A primeira, tem que ver como o conceito do “engano” essencial ao terreal: o amor de “lá” de Lioliandro já estava por “cá”, a busca, então, valeu como moção necessária, imposto pelo se interior “fluvial”. A segunda, por sua vez, relaciona-se, novamente, com a relativização indeterminante do espaço, pois se todo “aqui” é igual ao “ali”, ou melhor, se todo “ali” torna-se, qualquer dia, um “aqui”, o que importa, portanto, é a correnteza, a incessável busca. A travessia de Lioliandro, que “nem lhe valera”, reafirma o centro de gravidade de sua personalidade: aprofunda sua condição de eixo, enfatiza a posse de sua própria vida, contraria o João da Areia e a família incaracterística (uma mãe cinzenta, irmãs não nomeadas, comuns substantivos). O “outro lado” rosiano, enfim, é sempre não-físico, por isso inalcançável: é a condição mesma do rio, movendo-se não por esta ou por aquela margem, mas por uma terceira, interior, insaciável.

### 8.32 SE EU SERIA PERSONAGEM

O conto que agora discutiremos, em reversa simetria com “Curtamão”, possui como mote a reflexão direta sobre as relações, sob uma perspectiva mítica, entre a criação literária e a criação divina. Contudo, dessa vez, não temos mais o ponto de vista do criador (como o pedreiro inominado da estória já estudada), mas do criado, do “personagem”. O narrador, em sua enfática entrada, clama: “NOTE-SE e medite-se. Para mim mesmo, eu sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras: só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (ROSA, 1985, p. 155). A inicial menção sobre a separação entre pensamento e linguagem (uma impossibilidade) cria uma hipérbole sobre a não contenção, pela racionalidade, de um mistério interior. O narrador-protagonista, anônimo em sua própria obscuridade e inominado (como um quase reflexo desse *não saber de si*), aprofunda o engano como condição perceptiva essencialmente humana, traz para a própria noção de *ser* concreto um quase-constrangimento ficcional. Eis João Guimarães Rosa, em grande tom *nivolesco*<sup>78</sup>:

Titólvio Sérvulo, esse, devia ser meu amigo. Ativo, atilado em ações, néscio nos atos; réu de grandes dotes faladores. Cego como duas portas. Me mostrou

---

78 Atente-se para a nota anterior em que comentamos sobre algumas proximidades entre João Guimarães Rosa e Miguel de Unamuno.

Orlanda – reto trouxe-me à atual atenção. Algo a isso o obrigasse, acho. Só a fé me vive. Sou da soldadesca de algum general. Todo soldado tem um pouquinho de chumbo.

Depois de drinque inconsiderado, em amena tarde, que muito me esquece. – “*Feia, frívola, antipática...*” – T. Impôs. Aceitei, sem aceno. Nela eu não reparara, olhava-a indiferente como gato ante estátua, como o belo é oblíquo.

Não dessa feita. Porque ela não surgira apenas: desenhou-se e terna para mim. Além de linda – incomparável – a raridade da ave. Se cada uma pessoa é para outra-uma pessoa? Só me saltava aos olhos.

E vai, senão, que T., colado a mim, em ímpeto não inédito se desdisse: – “Boa, fina, elegante! – de feliz grito, precipitando-se na matéria do quadro. Dava-lhe o quê? Indaguei-me como.

[...] Daí, dados os dias, eu amava-a – sem temor ao termo. À boa fé: mais vale quem a amar madruga, do quem outro verbo conjuga. Do que de novo fiz meu silêncio.

E vem T. – contudo, como se me segundando, em sua irreticência, comentando meu coração. Já T. também gostava dela, e sob que forma? Por isso assim que: para namorico, o ilícito, picirico, queria-a que queria. (ROSA, 1985, pp. 155-156)

A dupla (e reiterativa) caracterização de Titolívio como “atulado em ações” (*cumpridor* de ações) e “nécio nos atos” (*ignorante* sobre o próprio agir) implica numa espécie de condução, por força exterior, do personagem: sendo Tito, portanto, alguém que cumpre o que ignora, porque a ele é inacessível. Aliás, o trecho supracitado é repleto de estruturas que reforçam a ideia de um movimento condutor por parte de um criador sobre os seus personagens: 1. Sobre a apresentação de Orlanda ao protagonista, temos “Algo a isso o obrigasse” correlacionando-se com três sentenças que confirmam a ideia de algum “regimento superior”: “Só a fé me vive”, que sugere a crença no “algo” que o guia; “Sou a soldadesca de algum general”, que propõe a resignação a algum comando transcendente; “Todo soldado tem um pouquinho de chumbo” ratifica a possível situação de “marionete”. 2. As duas marcações temporais “em amena tarde, que muito me esquece” e “daí, dado os dias, eu amava-a” reverberam em sentidos complementares: a amena tarde, rememorada, justaposta ao “muito me esquece”, ergue duas condições incompatíveis, em que “muito me esquece” reordena o primeiro sentido de “amena tarde” (lembrança), atribuindo ao gesto da memória um diminuendo, e sugerindo para a caracterização da “amena tarde” o arbítrio de uma imposição superior; o “dado os dias”, que sugere o prazo para algo irrevogável acontecer, cumpre-se e confirma-se no ato do amor do protagonista por Orlanda. 3. Sobre o surgimento de Orlanda, temos dois pontos que sustentam nosso atual argumento: primeiro, a mudança repentina do protagonista, entre o “Nela eu não reparara” e o “ela não surgira apenas”: desenhou-se e terna para mim. Além de linda – incomparável – a raridade da ave”, sugere um arbítrio sobre a percepção do personagem, que se justifica pelo questionamento “Se cada uma pessoa é para

uma outra-uma pessoa?"; segundo, agora sobre Titolívio, temos o choque de percepções (lembramos que Tito é cego, o que tornam ainda mais estranhas, "vindas de cima", suas opiniões) entre o achar Orlanda feia e, posteriormente, achar-lhe bonita ("Bonita, fina, elegante!") e o apaixonar-se pela mulher. A colisão entre os afetos dos dois personagens, o protagonista e Tito, aponta, ao que parece, para um concerto cuja intenção é o ápice dramático:

Mais me emudeci. Abri-me a mim. De Orlanda eu, certo antes, me enamorara, secreto efervescente. Tímido, tímido. Sou antigo, onde estão os cocheiros e os arcediagos? T. Era que me copiasse, não a seu ciente. Em segredo pondo eu minha toda concentrada energia passional tão pulsante; de bom guerreiro.

É de adivinhar que T. mudou, no meu ar. Súbito, ele se apaixonara, após, por Orlanda, andorinha do abstrato. Transmentiu-me: o embeijo – reflexo, eco, decalque. Já éramos ambos e três.

Escureço que demais não me surpreendi, bofé, acima de espanto. E põe-se o problema. Todo sub sentir dá contágio, cada presença é um perigo? Aceitam-se teorias.

T. tocava a trombeta – miolado, atravessado mosqueteiro – imitador de amor. Ou eu, falso e apenas, arremedando-o por antecipação. O futuro são respostas. Da vida, sabe-se o que a ostra percebe do mar e do rochedo. Inimaginemo-nos.

Foi havendo amor. Entre mim tenho que aqui rir-me-ão, de no jogo omisso, constante timidejante, calando-me de demonstrações. Meu amor, lua da outra face, de Orlanda não ver. Do que o da gente, vale a semente – o que, acho, ainda não foi dito. T. sim saía-se, entreator. (ROSA, 1985, p. 156)

Há, no trecho supracitado, algumas expressões de notável significação para o âmbito geral da estória, tal como aqui se argumenta sobre ela. Começamos justapondo dois excertos, "Súbito, ele se apaixonara, após" e "Escureço que demais não me surpreendi". O primeiro, propõe a emergência de eventos no tempo que não seguem uma lógica de consecutividade, são arbitrários. O "súbito" é, fundamentalmente, o que não se espera. A segunda sentença, por sua vez, transmite a emoção contrária à subiteza da paixão de Titolívio por Orlanda, a não surpresa do protagonista. O não se surpreender do personagem, portanto, reverbera como resignação ao acontecimento imposto, como alguém que aceita, sem antever com clareza, o próprio destino. No entanto, há uma complexificação na estória. Perguntemo-nos: por que Titolívio Sérvulo está sempre "secundando" os sentimentos silenciosos do tímido protagonista? Poderíamos recorrer à ilógica explicação do narrador de que "todo sub sentir dá contágio" ou de que ambos, portanto, só cumprem o duplo enredo.

Atentemos, primeiro, a esta frase, também acima colocada: "T. era que me copiasse, não a seu ciente. Em segredo pondo eu minha toda concentrada energia passional tão pulsante". Depois, concentre-se ao nome do personagem Titolívio, homônimo ao historiador

romano que, segundo Quintiliano, “em relação às emoções, especialmente as mais agradáveis, para dizê-lo com máxima concisão, nenhum dos historiadores lhes deu maior realce” (QUINTILIANO, 2016, p. 69). Algum sentido reverbera dessa justaposição: o Tito Lívio romano impinge emoções nos seus relatos históricos, o Titolívio copia as emoções do protagonista narrador (“energia passional tão pulsante”). Com esse jogo de ecos e referências oblíquas, Guimarães Rosa cria uma teia muito mais complexa que a mera relação unilateral entre criador e criatura. Como o protagonista em sua crise existencial (lembramos que o escritor mineiro propõe problemática semelhante em seu encontro com um personagem, criação própria, em “Sobre a escova e a dúvida”), não podemos definir ao certo quem, ao nível do narrado, é ou não personagem (o que justifica perfeitamente o título da estória). O narrador diz-nos: “T. tocava a trombeta – miolado, atravessado mosqueteiro – imitador de amor. Ou eu, falso e apenas, arremedando-o por antecipação. O futuro são respostas”. Titolívio, antes historiador agora estoriado, é imitador do protagonista inominado ou este reflete o primeiro, criando-se a partir do outro, sem a clara consciência de ser ou não ser personagem do Sérvulo? O diminutivo da palavra “servo” como sobrenome de Titolívio reforça a sua condição de criatura ficcional? A irresolubilidade da questão é, portanto, o fundamento mesmo da pergunta: ao dizer “Do que a gente, vale a semente” e concluir com “o que, acho, ainda não foi dito”, o protagonista questiona a posse de sua própria voz, o domínio do seu *eu*. Obedecemos todos a uma cadeia de criador-criatura? “Da vida, sabe-se o que a ostra percebe do mar e do rochedo”, afirma o narrador. Sabemos, portanto, apenas parcialidades. Continuemos:

Noiva e de outro, Orlanda? Então ela não era a minha, era a de T. então. Folguei por ambos, a isso obriguei-me. Coaduneí nula raiva com esperança incógnita, nesse meu momento. A hora se fazia pelo deve & haver dos astros, não a aliás e talvez. Tanto sabe é quem manda; e fino o mandante. A gente tem de viver, e o verão é longo. Retombei, pesado, dúctil, no molde. Salvem-se cócega e mágica, para se poder reler a vida.

[...] T. seguia-me, brusco também padecia, inexplicada mas explicavelmente, bom condutor. Do modo, doeu-se, descreu-se, quando um grande acontecimento veio a não suceder. Plorava, que quase; só piscou depois.

Nem exultei – não querendo emprestar-lhe bafo. Na circunstância, a outronada o induzisse, sou de conselho escasso. Eu, no caso dele... refeito de manter-me de parte.

Pois foi o que ele fez, mudou de amar e de amor, ora agora mandar-se-á ao lado de outra mulher, certa a de Titolívio Sérvulo, a ele de antemão destinada, da grei do exato sentir. Tive-lhe, tenho-lhe mais amizade, não dó. Sei o que hei. Timidez paga devagar, mas paga.

[...] De dom, viera, vinha, veio-me, até mim. Da vida sem ideia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo – obra anônima? Fique o escrito por não dito.

Sós, estampilhamo-nos. Tem-se de a algum general render continência. Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, eis-nos. Conclua-se. Somos. Sou – ou transpareço-me? (ROSA, 1985, pp. 157-158)

A “esperança incógnita” do narrador-protagonista, símbolo de sua resignação ao “acima e além” regedor, orquestrador dos eventos da vida, transparece não apenas na aceitação da relação entre Orlanda e Titolívio. Insinua-se em sua própria concepção temporal: “a hora se fazia pelo deve & haver dos astros, não aliás e talvez”. Os acontecimentos no tempo, portanto, obedecem a uma imposição ordenadora, não a sequências e acasos. Daí que o “brusco não acontecimento” da separação final de Titolívio e Orlanda dá-se de maneira “inexplicada mas explicavelmente”: inexplicada por suas conexões não lógicas e não consequenciais, explicada pelo “bom condutor”. Aliás, a menção de um “bom condutor” no trecho supracitado é tão interessante quanto enigmática, localizada no fim de uma sentença sobre Titolívio: o “bom condutor” refere-se ao general do universo (que preparou também para Tito a “de antemão destinada, da grei do exato sentir”), ao narrador protagonista (“T. seguia-me”, ou seja, secundava-o, conduzido, ao sentimento por Orlanda), ou ao próprio Titolívio (que só passageiramente é amante de Orlanda, conduzindo-a ao futuro com o narrador inominado)? Eis os ecos das complexificações que subjazem nas conjecturas de “Se eu seria personagem”. Pergunta-nos o protagonista, em conclusão, se o mundo é obra anônima, se é apenas a superfície colorida de intrincado concerto (“esmaltes de um mosaico”). Responde-nos, em seus não ditos, sua própria pergunta: a certeza antevista e cumprida da união com Orlanda. “Somos, sou – ou transpareço-me?”, questiona-nos também, sobre nossa condição de criaturas-personagens, e enfatiza que, na correlação do homem de papel da estória (transparecido em sua ficcionalidade) e nós mesmos, haja somente a distinção entre a dúvida semeada e o conforto da realidade e concretude aprioristicamente acatadas.

### 8.33 SINHÁ SECADA

Conta-se, na estória, a vida e a morte da Senhora. Não fosse a Quibia (personagem que é a fonte transmissora do acontecido), que “vigiava-lhe a sombra e o sono” (ROSA, 1985, p. 160), a Sinhá flutuaria entre a massa amorfa dos quase-personagens. Eis o princípio e o fundamento da narrativa: “VIERAM tomar o menino da Senhora. Séria, mãe, moça dos olhos grandes, nem sequer era formosa; o filho, abaixo de ano, requeria seus afagos” (ROSA, 1985,

p. 159). A marcação da idade da criança pelo que ressoa de fragilidade (e não por seus meses exatos) e o “vieram” que introduz a gravidade do acontecimento e que uniformiza – no gesto de um só verbo – todos os sequestradores do menino, coloca-nos, já, em contato com as tão comentadas estruturas reiterativamente analógicas do *Tutaméia*. No entanto, um adendo: mais que a vida e a morte da Senhora, “Sinhá secada” conta-nos seu sofrimento e redenção. Prossigamos:

[...] Não deviam de cumprir essa ação, para o marido, homem forçoso. Chegavam pelo mandado inconcebíveis pessoas diversas, pegaram em braços o inocente, a Senhora inda fez menção de entregar algum ter, mas a mulher da cara corpulenta não consentiu; depois, andaram a fora, na satisfação da presteza, dita nenhuma desculpa ou palavra.

[...] Achavam que ela devia renitir, igual onça invencível; queriam não aprovar o desamparo comum, nem ponderar o medo do mundo, da rua constante e triste. Ela continha na mão lembrança de criança, a chupeta seca. – “Uf!” – e a gente se fazendo mal, com dó, com dúvida de Deus em escuros. Do jeito, o fato se endereçou, começador, no certo dia.

[...] De lá, de manhã, ela desaparecera. Recitavam vozes: que numa prancha do trem-de-lastro tinham-lhe cedido viagem, para por aí vadiar, mediante algum mau amor. Sem trouxa de roupa, contava que com até um pé descalço.

[...] Então, errados. Ela apenas instricta obediente se movera, a variável rumo, ao que não se entende. Deixara de pensar, o que mesmo nem suportasse – hoje se sabe – ao que de cada ideia em imagem seu coração era mais pequeno. O menino sempre ausente rodeava-a de infinidade e falta. (ROSA, 1985, pp. 159-160)

Sobre o plano geral da configuração dos figurantes da estória, temos dois tipos de esvaziamento da personalidade dos menos-que-personagens, pela uniformização e pela superficial funcionalidade que desempenham na narrativa. No âmbito da primeira forma de vaga caracterização, temos: 1. As “inconcebíveis pessoas diversas” que tiram a criança da mãe, imagem que, pela grandiloquência, aprofunda a razão da imobilidade da Sinhá durante o evento; 2. Os verbos no pretérito imperfeito “achavam” e “queriam”, que, pela subsequência, criam um ritmo invasivo por meio da demanda de sugestões que impingem na Senhora. No polo das figuras que atuam apenas como precisas e efêmeras aparições, esvaziadas de profundidade, podemos elencar: o comum substantivo “marido”, “homem forçoso”, cujo mandato do sequestro da criança é motor basilar da estória; a mulher corpulenta, que erige como o afunilamento da intransigência do grupo responsável por tomar o menino da mãe; o “menino”, cuja falta de nomeação enfatiza sua pouquíssima idade, mas que – mesmo em sua aura descaracterizada – é o elemento fundamental para o *pathos* da Sinhá secada. Em torno da temporalização dos eventos, tal como podemos apreender sobre o trecho supracitado, temos “Do jeito, o fato se endereçou, começador, no certo dia”, sentença que, marcando uma

abertura com o “começador”, em indeterminado dia, anuncia que algo do fato está por acontecer no mesmo gesto em que sublinha o “começo”. Quanto à espacialização, temos dois movimentos complementares, o “de lá, de manhã, desaparecera” e o “se movera, a variável rumo, ao que não se entende”, cujo “de lá” é esvaziado pela importância do acontecimento de desaparecimento da Sinhá e o “variável rumo” (cujo ponto de partida foi o “de lá”) expressa a não relevância do destino, mas dimensiona o desnorreamento da personagem. Analisemos, agora, os seguintes trechos:

Tomara, em dois, três dias, o aspecto pobre demais, somente sem erguer nem arriar rosto: era a sã clara coisa extraordinária – o contrário da loucura; encostava no ventre o frio das palmas das mãos. [...]

[...] Nem um ingrato minuto da arrancada separação poderiam restituir-lhe! Que é que o tempo taceia? Os dias, os meses, por dentro, em seu limpo espírito, se afastavam iguais.

Decerto não a prezavam, em geral, portanto; junto dela pareciam urgidos de cuspir e se gabar. Ora a suspeitassem mulher inteligente endurecida, socapa de perfeita humildade. De propósito não os buscando nem evitando, acatava contudo de um mesmo modo os trelosos meninos, os mais velhos comuns, os moços e moças, príncipes, princesas.

[...] Derradeiramente, porém, tiveram de notar. Ela se esparzia, deveras dona, os olhos em espécie: de perto ou de longe, instruíam-os, de um arejo, do que nem se sabe.

[...] – “*Se ela viesse mais à igreja, havia de ser uma Santa...*” – censuravam. Passava espaços era acarinhando pedaço de pedra, sem graça, áspera, que trouxera para casa; e que Quibia precioso conservou, desde a última data. Sinhá, no mais, se esquecia ali, apartada, entrava no mundo pelo fundo, sem notícias nem lembranças. Sim, estas depois. (ROSA, 1985, pp. 160-161)

O tempo, relativizado pela subjetividade da Sinhá, assume modos distintos em sua passagem. Primeiro, a subitânea decadência, o secar da Senhora, transpassa na rápida velocidade de “dois, três dias”, aprofundando o furor dramático da separação entre mãe e filho. Depois, o tempo estende-se pelo que conserva: “os dias, os meses, por dentro, em seu limpo espírito, se afastavam iguais”, os eventos – que rodeiam a ausência da criança – subseguem uniformizados (o “afastar-se igual”), não apontam a mudança inerente a qualquer consecutividade, mas a imobilidade advinda da suspensão do cronológico. Além dessa relatividade, temos as renitentes imprecisões: o “desde a última data” referente à retenção e cultivo da pedra por parte de Quibia, que – diminuído em exatidão – encerra atmosfera de um encontro distante e (talvez) final; o “Sim, estas depois”, onde o “depois” procede como revelação de importante acontecimento por vir, transige de sua função retamente sequencial. Podemos, ainda, comentar o critério de “desforma”, despersonalização, que a Sinhá imprime sobre os sujeitos daquele ali: “acatava contudo de um mesmo modo os trelosos meninos, os

mais velhos comuns, os moços e moças, príncipes, princesas”. A Senhora-secada, portanto, não inteligia as distinções, como quem – se assim pudesse, numa confusão de sentidos – transferisse a falta de paladar aos olhos. A Sinhá, de vida antes julgada vulgar pelo “povo”, por meio de modos ascéticos reordena-se Santa, estabelecendo a si mesma como o extraordinário, quase-inominável, arejo (“de um arejo, do que nem se sabe”). Concluamos:

Não – era não – se conferiu, por nomes e fatos. O moreno moço sendo de outro lugar, outra sumida mãe, outra idade. Só o amor dando-se o mesmo, vem a ser, que o atraía de vir, não por esmo.

Mas, ela, que sentada tudo recebera, calada, leve se levantou, caminhou para aquele, abençoando-o, pegou a mão tristonho moço, real, agora assim mesmo um tanto conformado. Sorria, a Sinhá, como nunca a tinham avistado até ali, semelhava boneca de brincar de algum menino enorme. Seu esqueleto era quase belo, delicado.

Nesse favor de alegria persistiu, todos exaltando o forte caso. Seja que por encurtado prazo. Até ao amanhecer sem dia. [...]

[...] Mas – o menino? Morreu, lhe responderam. Anjinho, nem chegara a andar nem falar, adoecido logo depois do desalmoso dia, dos esforços arrebatados.

Quibia relanceou – o passado, de repente movente, sem desperdícios. Se curvou, beijando ali mesmo o chão, e reconhecendo: – “*Sinhá Sarada...*”

Eis que chega o “depois” da estória, o descanso da agora Sinhá Sarada. O aparecimento do “moreno moço” aponta para um sequenciamento de eventos não-aleatórios, mas também não-lógicos: o rapaz da banda de lá, substituto em imagem do menino tomado da Senhora, figura como centro de convergência entre dois acontecimentos separados no tempo e no espaço, porém harmonizados no ponto único de encontro entre a mãe destituída e o filho órfão de outra matria. O não-esmo do destino, ou do concerto dos eventos, cumpre-se. A projeção do menino no jovem homem, aos olhos ansiados de Sinhá Seca, opera interessante reversão: a Senhora, semelhante à “boneca de brincar de algum menino enorme”, tenta equilibrar-se entre a incompatibilidade de idade entre o menino e o moço, empenha-se em não raciocinar sobre a cronologia, dimensionando o encontro abismal e lacunar pelo afeto que impõe ao fenômeno. Morta, “em encurtado prazo”, fecha o ciclo engenhoso (ou engenhado) do tempo, revolve sentido ao passado, purgando-se novamente, talvez, em sugerido encontro.

### 8.34 SOTA E BARLA

O título “Sota e barla”, em clareza de sugestão e de sentido, é composição exemplar da cisão que permeia o protagonista, em seu eixo de gravidade duvidante. Dorianio, vaqueiro, cumpre a missão ou serviço de levar uma boiada para a Fazenda Capiabas, de Seo Siqueira-assú: “Dorianio, chefe, perrengue trotava, a de-cá a de-lá e da guia à culatra, nessa confusão e labirinto, do melhor e pior” (ROSA, 1985, p. 186). A duplicidade estruturada a partir das sequências de pares “de-cá e de-lá”, “guia e culatra”, “confusão e labirinto”, “melhor e pior”, coaduna em singeleza o drama central do vaqueiro-chefe. Dividido entre os caminhos e os amores (pois possui namorada e amante, Aquina e Bici), entre o ir por ali ou por aqui, Dorianio é instigado por seu antagonista, o Drujo (também vaqueiro-guiador): contraparte que Dorianio almeja superar, chegando antes na Fazenda do Seo Siqueira e permanecendo companheiro das duas moças, sobre as quais Drujo também possuía interesse. Reflitamos:

SEI onde, em maio, em Minas, o céu se vê azul. Feio é, todo modo, passar-se do sertão uma boiada, estorvos, perigos dos dois lados, por espaço de setenta léguas. Dorianio, de gibão e jaleco, havendo de repartido olhar, comandava dependuradamente aquilo. Destino às porteiras do patrão, Seo Siqueira-assú, Fazenda Capiabas, movia para o sol o trem de vaqueiros lorpas patifes e semi-selvagens bois.

Marinheiro de primeira nem última viagem, moço maltratado e honrado pela vida, não confiava nas passadas experiências. Só esmava três-metades aos azares, em mente a noção geralista: *Tudo, o que acontece, é contra a gente*. Mas não queria errar de próprio querer.

[...] E havida segunda boiada, que também de Seo Siqueira-assu, à vara dum Drujo, porfiador, três vezes rival, desamigo; não se tendo ora estima de por onde andasse, de rebuço, senão que vinda navegando igual passo – atrás, adiante, a par – resvés. (ROSA, 1985, p. 185)

A menção inicial à Minas Gerais, coadunada a outros três signos – “onde”, “maio”, “céu se vê azul” – perde em especificação espacial pelo que possui de movediço: o “onde” estabelece um microespaço dentro da referência maior, que é Minas, integrando-se com elementos que, mesmo soando particularizantes, se esvaziam de precisão (dentro de Minas, em qualquer lugar pode ter céu azul, pode ser maio). A citada noção “geralista” – que enfatiza, na palavra, tanto a “ampla particularidade” de Minas Gerias e a generalidade que soa do “geral” – assegura a força centrípeta-conflituosa de Dorianio na narrativa: em seu eixo inquieto, pensa no “si” contra todos. Sobre o antagonismo precisado de Drujo a Dorianio, que conecta o amatemático “três-metades aos azares” com o “três vezes rival”, temos estabelecidos, simbolicamente, os três pontos de fraqueza propiciadores do aprofundamento

da insegurança do protagonista: o medo de extravio de Aquina, de Bici e da boiada, em favor do engrandecimento de Drujo. O espaço, portanto, subjetivado pela sensação de alvo de Dorian, amplia-se em vulnerabilidade: “perigo dos dois lados, por espaço de setenta léguas”. O ritmo do aboiar de Drujo torna-se periculosidade vinda de todas as vertentes e todos os lugares, onipresente: “navegando igual passo – atrás, adiante, a par – resvés”. A cisma do protagonista é esgarçada:

Antes, aqui, os tropeços se antojavam, um a um, o mau diário bastante. Forçoso sendo guiar-se frentemente a boiada, o possível, inteira e sã, até às Capiabas, currais de bem, casa edificia. Dorian protelava o pensar, não devendo encurtar ânimo nem abusar com a sorte. Tudo consigo não falava. Sofria só a dificuldade: a de escolher.

[...] Entupia-o o constipado, apertada a testa, de nulo espírito do que fazer. Se em esvio do direito roteiro se botava, desladeado, desta ou da outra parte – água aí sobejasse, avonde, no campo baixo. Mas, por porém: iria tortear caminhos, sem a certa conheçença, mais uma boiada pesada de vagarosa, desdobradamente, ao retraso transtorno. Às Capiabas com ela chegar, não depois da do Drujo, competente, virava o que valia, nem um boi perdido, adoecido ou estramalhado. O nenhum encalacro.

Temeu que também os vaqueiros vissem a poeira, nem nuvem conforme abelhas enxames, lhe dando dúvida. Tão então, se isso dos outros receava, não era sinal de que devia somente continuar a seguir, por diante, aquela própria serra diretiva, como pelas apagadas linhas de um documento? Obedecendo a segredas coisas assim o espiritado da boiada – o balanceio. (ROSA, 1985, p. 186)

O estado de dúvida permanente de Dorian passa de uma escolha mais objetiva (por onde levar o boi, qual mulher escolher, de que direção vem o Drujo) para algo mais fundamental e, portanto, menos material. O “frentemente” pelo qual o vaqueiro-chefe se esforça em levar a boiada ecoa a direiteza de quem procura o trajeto do não-erro. Seu estado de “desladeado”, por sua vez, transmite a frutífera potência do engano em qualquer travessia. Suspende o protagonista: não em estado de altura cuja visão faz-se privilegiada, mas em condição de quem perde os parâmetros direcionais, concedidos pelo norte do chão. O “caminhar sem a certa conheçença” de Dorian é símbolo do futuro e da Verdade inalcançável sob a limitada ocupação humana no tempo, de quem – com as insuficientes retinas humanas – não conseguir distinguir a nuvem de poeira de um conjunto de abelhas voando. No entanto, ainda sobre o trecho supracitado, temos um elemento ensaiadamente estabilizador do estado interior movediço do protagonista. Ao questionar-se por que não “devia somente continuar a seguir”, na imprecisão do “por diante”, o fluxo de pensamento de Dorian sugere-nos uma sobredeterminação dos caminhos. Acredita, talvez, como o narrador de “Se eu seria personagem”, em um suposto maestro-general, cujas “apagadas linhas de seu documento” são, ao mesmo tempo, o borrado das cifras de seu concerto e as oblíquas instruções sobre a

via que Dorianio deve tomar. Propõe, ao protagonista, obediência às obscuras orientações de um “além-terreno” que é o engenho por trás do harmonioso balanceio das boiadas. E segue, concluindo-se, a jornada:

Pois vieram, aos Buritis-Cortados, senão onde, de um fazendeiro Pantoja.

Aquele estava à porteira, muito alto magro, de colete sem paletó e chapéu aboso. Se tinha um pasto, não alugava: por promisso com outro, de pronto chegar. Dava de ser o Drujo!

[...] Porém o fazendeiro Pantoja se adiantou, segredado compondo: que possuía outro pasto, o reservo melhor, a quarto-de-légua, seja se a três tiros de espingarda.

[...] E já de noite: enchida a lua. Então, apalpou de repente no coração a Bici, que notou que amava; que o amor menos é um gosto para se morder que um perfume, de respirar. Tinha o nome dela, levantado sozinho, feito perdida no topo do chapéu branquinha flor.

Desapeava e olhando para trás em frente olhava, Dorianio e tal, somenos espantado – do vão do sertão donde viera, a rota nada ou pouco entendida – nem sabendo o que a acontecer. Tendo a perfeita certeza. (ROSA, 1985, pp. 187-189)

Diz-nos o narrador: “Iam pousar onde, de onde, as duas diversas moravam, banda a banda” (ROSA, 1985, p. 188). O “de onde para onde” que dignifica não a localização geográfica, mas o movimento de constante jornada, também relativiza o espaço a partir da divisão subjetivada dos dois lados cujo centro é a incerta presença de Dorianio, sempre *por se determinar*. Contudo, essa amplitude potencial dos caminhos contradiz o sentido de supra-determinação, já mencionado? De certo, a contradição emerge, mas não como movimento de confronto cuja finalidade é a eliminação de um dos termos que se chocam. A duplicidade da estória – para além do cá e lá do sotavento e barlavento, das duas mulheres, dos caminhos que podem anteceder ou preceder o Drujo – concretiza-se, menos superficialmente, na cindida conjunção de uma noção de deriva e de superior providência: o “reservo do pasto melhor”, por parte do fazendeiro Pantoja, coaduna-se com o engenho que designa a cadência do movimento das boiadas e reforça a sugestão do “segredado” que subjaz na travessia. A “rota nada ou pouco entendida”, na perfeita certeza de sua tortuosa névoa, revela a impossibilidade da antevisão e da decifração do sentido por trás da ordenação dos eventos. Dorianio, “olhando para trás em frente olhava”, persuadido de suas incontornáveis incertezas, reordenando o passado para o futuro, sabendo somente da oblíqua passagem.

## 8.35 TAPIIRAIUARA

“Tapiiraiuara” (título compósito, mistura de animal “tapir” e a mitológica figura tapirê-iauara) é uma das estórias “menos densas” do *Tutaméia*, em seu enredo pouco labiríntico. É, também, narrativa na qual o elemento extraordinário evidencia-se (não somente em seu sentido “reordenador”, que costumeiramente fazemos uso neste estudo, mas – sobretudo – no que concerne à penetração de símbolos da mitologia brasileira, o já mencionado tapirê-iauara e o anhangá, protetores das florestas e dos animais). Contudo, como já havíamos mencionado anteriormente nesta dissertação, não é nosso intuito trabalhar em métodos de “escavação” de mitos e mitologias no *Tutaméia*. Consideraremos a figura da “tapiiraiuara”, portanto, a partir das funções que exerce dentro do plano narrativo, tendo em vista os critérios norteadores fundamentais de nossa análise. Há, na estória, ainda outra distinção: o eixo centrípeto orbitado por uma massa amorfa de quase-personagens, descaracterizados sujeitos, não é totalmente aplicável em tal título. Percebemos, com o desenrolar de nosso estudo, que o narrador-protagonista, exerce um papel de astuto condutor, ainda que Iô Isnar – personagem secundário – possua traços consideráveis de profundidade psicológica. Analisemos, portanto, o conto, e vejamos de que maneira a parte em questão pode ser relacionada com o todo das *Terceiras Estórias*:

DERA-SE que Iô Isnar trouxera-me a caçar a anta, na rampa da serra. Sobre sua trilha postávamo-nos em ponto, à espera, por onde havia de descer, batida pelos cães. Sabia-se, a anta com filhote. Acima, a essa hora, ela pastava, na chapada.

Vistosa, seca manhã, entre lamas, a fim de assassinato; Iô Isnar se regozijava, duro e mau como uma quina de mesa. Eu olhava os topos das árvores. Fizera-me vir. Era o velho desgraçado.

– “A carne é igual à da vaca: lombo, o coração, fígado...” Matava-a, por distração, suponha-se; para esquecer-se do espírito. Iô Isnar tinha problema. – “Ecô!” – deu a soltada dos cachorros, aplicados rumo arriba.

[...] O problema de Iô Isnar era noutra nível de dó e circunstância, viril compungência. Seu filho achava-se em cidade, no serviço militar. – “Haverá mais guerra? O Brasil vai?...” perguntara, muito, expondo a balda. (ROSA, 1985, p. 190)

A narrativa principia na súbita imprecisão de um “dera-se”, expressão que sinaliza a importância para *o que* do ocorrido e menos para *o quando*. O “dera-se”, portanto o que se deu em tempo indeterminado, abre a estória como num salto do contingente ao necessário do narrado, chama a atenção para a singularidade do acontecimento. Sobre o espaço do conto, a partir do trecho supracitado, podemos fazer dois comentários, em torno da marcação “na

rampa da serra” e “Haverá mais guerra? O Brasil vai?”: 1. A “rampa da serra”, vaga em sua localização, reverbera apenas o mural do ambiente das antas, pois ambos personagens seguem a trilha dos animais; 2. A menção direta ao Brasil (e mais tarde teremos exemplo mais sinalizante do que argumentaremos) é dada como uma quase exterioridade. O pronunciamento do país, sem nenhuma “delonga” que assinale o pertencimento direto (sobretudo, pertencimento afetivo, no que de não racional subjaz na afetividade), aponta para um espaço (rosiano) dentro de outro espaço, quase tão à parte e imperceptível como uma grande cidade seria sob o ponto de vista de um formigueiro. O tempo, por sua vez, é relativizado em suas significações de não-relógio, a outra-cronologia, do pastar das antas na chapada (“a essa hora, ela pastava, na chapada”). Prossigamos:

Mas, que, então, algum azar o impedisse – Anhangá o transtornasse!  
 [...] – “*Sim, o Brasil mandará tropas...*” – deixei-lhe; conforme a teoria.  
 Sem o fitar: mas ao raro azul entre folhagens de árvores.  
 – “*Cruz!?*” – ele fez, encolhera elétrico os ombros.  
 Eu, mais, numa ciciota: – “*É grave...*” Luta distante, contra malinos pagãos, cochinchins, indochins: que martirizavam os prisioneiros, miudamente matavam. Guerra de durar anos...  
 Iô Isnar, voz ingrata, já ele em outras oscilações: – “*Deveras?*” – coçou a nunca, conquanto. Acelerava seu sentir, pôs-se cinco rugas na testa, como uma pauta de música. Vi o capinzal, baixas ervas, o meigo amarelo do lameiro, uma lama aprofundada. Ele era um retrato.  
 Tomei uns momentos.  
 Devagar, a ministrar, com opinião de martelo e prego: – “*Seu filho único...*” Disse. Do ominoso e torvo, de desgraçados sucessos, o parar em morte, os suplícios mais asiáticos. – “*Se a sorte sair em preto...*” – o tema fundamental  
 Iô Isnar – a boca aberta ainda maior, porque levantara a cabeça – e um olhar homicida. Malhava-me fogo?  
 Só futuras sombras não logravam porém o desandamento de um cru caçador, seu coração a desarraoar-se. Talvez, a menção prática, de providências vingasse sacudi-lo: – “*Ajudo-o... Mas tem de vir comigo à cidade...*” – propinei. (ROSA, 1985, pp. 191-192)

As passagens supracitadas narram o “comichão emprestado” (“em ordem de atordoá-lo, emprestar-lhe meu comichão” (ROSA, 1985, p. 191)) que o narrador libera num crescendo provocativo, cuja consequência é o medo maior de Iô Isnar. Não tendo aparecido o Anhangá, resta a missão protetiva do protagonista. Ou como em mágica convocação, o homem e o sobrenatural unem-se em um ponto. Voltemos à ascendência tensional de Iô Isnar, com vistas a comentar uma simétrica forma de temporalização que figura no conto. Primeiro, “encolhera elétrico os ombros”. Segundo, “já ele em outras oscilações”. Terceiro, “a boca aberta e olhar homicida”. A última provocação do condutor da estória, a “menção prática” de ir à cidade indeterminada buscar o filho ou lutar na guerra, terá sua consequência ilustrada na citação que

mais tarde analisaremos. Agora, vejamos a justaposição destes excertos, colocados separadamente em momentos distintos da narrativa, mas que denotam um ritmo cujo eco reverbera na progressiva aflição de Iô Isnar: 1. “Eram horas episódicas” (ROSA, 1985, p. 191), que, analogamente, sugere o próprio movimento episódico de provocação do protagonista contra Iô Isnar; 2. “Havendo que o obstar?” (ROSA, 1985, p. 191), interna questão do narrador, que projeta a detenção da maledicência de Iô Isnar contra as antas; 3. “Havia urgência” (ROSA, 1985, p. 191), assertiva que simboliza o momento de decisão do personagem e responde à questão anterior; 4. “Tomei uns momentos” (ROSA, 1985, p. 192) expressão nominal do recurso provocativo-episódico, que confirma, em citação direta, o que a cadência separada de tais excertos propôs estruturalmente como temporalização do evento no conto; 5. “No súbito”, que marca – ao mesmo tempo – a concretização mágica e real do enfraquecimento de Iô Isnar (passagem que comentaremos na próxima citação).

Ainda sobre a passagem acima colocada, refletimos sobre a formulação espacial. A coadunação do “Sim, o Brasil mandará tropas” e do “É grave” com a caracterização da guerra, (“Luta distante, contra malinos pagãos, cochinchins, indochins: que martirizavam os prisioneiros, miudamente matavam. Guerra de durar anos...”) caracterização que, mesmo estando fora das aspas, se supõe haver sido comentada com ou proferida a Iô Isnar, transfere à referência ao Brasil um tom fabulatório, pela hipérbole mesmo que encerra sobre a forma de descrição dos participantes do conflito. A menção ao “lugar distante”, onde a guerra acontece, suspende o histórico, aprofunda o ficcional no ato de ênfase da distância. A caricata enumeração dos participantes – “pagãos, cochinchins, indochins etc.” – revela o anseio do artifício. O espaço dos personagens, um microcosmo, é este: “o capinzal, baixas ervas, o meio amarelo do lameiro, uma lama aprofundada”. Por fim, abramos a porta ao extraordinário:

Iô Isnar sumiu a cor do rosto, perdera o conselho; o queixo trêmulo. Valha a breca! Operava, o método, vinha-lhe ao extremo dos dedos do pânico, das epidermes psíquicas. Ele estava de um metal. Ele era maquinalmente meu. Obra de uns minutos  
No súbito.

A alarida, a pouco e pouco, o re-eco – trupou um galope, em direitura, à abadalada, dava vento.

E foi que: mal coube em olhos: vulto, bruno-pardo, patas, pelo estreito passadouro – taipiruçu, grã-besta, tapiira... – o coto de cauda. Com os cães lhe atrás.

Iô Isnar falhara, a cilada, o tiro; desexercera-se de mãos, não afirmara a vista. Travavam-se, em estafa, os cães, com latidos soluçados.

Embaixo, lá a anta soltara o estridente longo grito – de ao se atirarem à água, o filhote e ela – de em salvo.

Refez-se a tranquilidade.

Iô Isnar rezava, feito se moribundo, se derrubado, tripudiado pelo tapir, que defeca mesmo quando veloz no desembesto: seu esterco no chão parecia o de um cavalo. (ROSA, 1985, pp. 192-193)

A condução de Iô Isnar à extenuação, que confere ao narrador o papel de também protagonista, concretiza-se. O extraordinário reverte a estória subitamente, como foi súbita sua origem e o “refazer da tranquilidade”. O aparecimento da anta, evento com ares de quase milagre ou intercessão (de anhangá ou tapirê-iauara) alcançada, pode ser apreendido pelo critério físico ou mágico. A menção do animal fantástico no título, que conduz a estória no sentido de sua emergência, sofre uma contraposição do factual quando assinalados os estados mental e emocional do caçador, a rapidez da anta que “mal coube em olhos” se torna “vulto, bruno-pardo”, o nomear-lhe diretamente “tapir”, o jogar-se na água com o filhote. Fica-se, portanto, em suspensão: concretizou-se o estapafúrdio ou Iô Isnar, antes credor de que “qualquer cachorrinho prático segura uma anta” (ROSA, 1985, p. 191), alcançou o mitológico pela dimensão do próprio medo?

### 8.36 TRESAVENTURA

O anseio pelo além-limite de Djá ou Iai, protagonista de “Tresaventura”, não difere muito do de Lioliandro. Nessa estória, também, em projeção ideal, procura-se o outro espaço. Não o “outro lado”, inalcançável, que busca a consciência adulta: mas o espaço imaginário, em desejo de beleza, das projeções infantis. Dja, menininha cuja idade não sabemos, almeja chegar ao arrozal distante de sua morada (porém, de tão sonhado, antevisto). Mais do que anos que comporta, sabemos da criança o essencial: “Ficava no intato mundo das ideiazinhas ainda” e que “Sabia rezar entusiasmada e recordar o que valia” (ROSA, 1985, p. 194). O centro e o enredo da estória: ei-los definidos. Reflitamos, agora, as estruturas basilares da narrativa e o papel que ocupa no todo-ordenado do *Tutaméia*:

TERRA de arroz. Tendo ali vestígios de pré-idade? A menina, mão na boca, manhosos olhos de tinta clara, as pupilas bem pingadas. Só a tratavam de Dja ou Iai, menininha, de babar em travesseiro. Sua presença não dominava 1/1.000 do ambiente. De ser, se inventava: – “*Maria Euzinha...*” – voz menor que uma trova, os cabelos cacho, cacho.

[...] Antes e antes, queria o arrozal, o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá. Um arrozal é sempre belo. Sonhava-o lembrado, de trazer admiração, de admirar amor.

Lá não a levavam: longe de casa, terra baixa e molhada, do mato onde árvores se assombram – ralhavam-lhe; e perigos, o brejo em brenha – o vento e nada, no ir a ver...

Não dava fé, não o coração. Segredava-se, da caixeta de uma sabedoria: o arrozal lindo, por cima do mundo, no miolo da luz – o relembramento.

Tapava os olhos com três dedos – unhas pintadas de mentirinhas brancas – as faces de furta-flor. Precisava de ir, sem limites. Não cedia desse desejo, de quem me dera. (ROSA, 1985, p. 194)

O “ali” da terra de arroz, do “terra” em caixa-alta que inicia a estória, é reordenado – pelos lumes de Dja – em espaço célico. Há um istmo que separa a “terra de arroz” do “arrozal” da pequena protagonista. O arrozal de Dja: ondeante entre o amarelo e o verde, em remexer imagético que o recria no momento mesmo que o vislumbra (“o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá”). A terra de arroz, do irmão e da mãe, descaracterizados, de Dja: “terra baixa e molhada”, “mato onde árvores se assombram”, “perigos, o brejo em brenha”, o terreno quase subterrâneo, a distância aprofundada (não pelo que possui de projeção, mas pelo que de aspiração falta aos personagens orbitantes). Fundamentalmente, o arrozal da menina compõe e ordena sua própria temporalização: 1. “Tendo ali vestígios de pré-idade?”, pergunta-nos o narrador, e estabelece diálogo com a epígrafe da estória: “...no não perdido, no além-passado. MNEMÔNICUM” (ROSA, 1985, p. 194). O arrozal, espaço extraordinário, reordenador perceptivo da estreiteza da terra de arroz, é elemento que desafia os caminhos lineares do tempo entrópico, pelo que propõe na quase contraditória composição de “Sonhado lembrado” (“Sonhava-o lembrando”), onde o “sonhar” o projeta como o ainda não concretizado e o “lembrar” delinea sua antiga presença em Dja, desde o além-passado. 2. A interpretação proposta no tópico anterior pode ser reiterada ao evidenciarmos as relações significativas entre estas sentenças, já supracitadas: “o arrozal lindo, por cima do mundo, no miolo da luz – o relembramento”, aponta para a afluência entre o arrozal e a criança, em seu lembrar que é uma memória frequente, antevisão do alto de suas “ideiazinhas ainda” (“por cima do mundo, no miolo da luz”); “Precisava de ir, sem limites. Não cedia desse desejo, de quem me dera” é anseio da quimera por se tornar consumada, em humanas concretudes (e não ideais). Dja decide, então, encetar sua manhosa aventura (treso: manhoso), de quem possui “manhosos olhos de tinta clara”:

– “A água é feia, quente, choca, dá febre, com lodo de meio palmo...”

Mas: – “Não-me, não!” – ela repetia, no descer dos cílios, ao narizinho de rebeldias. Renegava. Reza-e-rezava. A água fria, clara, dada da luz, viva igual à sede da gente... Até o sol nela se refrescava.

[...] Sempre a ver, rever, em ideia o arrozal, inquietinha, dada à doença de crescer. – “Hei-de, hei-de, que vou!” – agora mesmo e logo, enquanto o gato se lambia.

[...] E eis que a água! A poça de água cor de doce-de-leite, grossa, suja, mas nela seu rosto limpo límpido se formava. A água era a mãe-d’água.

[...] O mal-assombro! Uma cobra, grande, com um sapo na boca, estrebuchado... os dois, marrons, da cor da terra. O sapo quase todo engolido, aos porpuxos: só se via dele a traseirinha com uma perna espichada para trás... (ROSA, 1985, pp. 195-196)

O drama central, simbolizado na passagem supracitada, subjaz no reiterante choque entre a imagem projetiva de um ideal e a concretude (já discutidas suas presenças em outras estórias). Em clamor de obstinação, Dja esforça-se para reordenar a fealdade da “água feia, quente, choca” do irmão em outra, “fria, clara dada da luz”, na qual até a impossibilidade do “refrescar-se” do sol é colocada em questão. A infantil e frenética perseverança, a quase teimosia religiosa da menina (ou quase fé), tenta conservar – acima do tempo e das circunstâncias ordinárias – a imagem intacta do arrozal (“Sempre a ver, rever, em ideia o arrozal”). Decidida em sua travessia, tenta chegar em um “outro lado”, mas o “bafo do real” lhe acomete, por etapas: 1. Encontra a verdade da água lamacenta. Ver, na lama, a cor de “doce-de-leite”, já impõe alguma pureza? O reflexo do rosto da menina na água (“nela seu rosto limpo límpido se formava”) é menos fenômeno fisicamente externo que a clara projeção de sua própria imagem no interior, imaginada; 2. O aparecimento da cobra engolindo o sapo (efetuação do que lhe avisou irmão, “Tem o jararacuçu, a urutu-boi” (ROSA, 1985, p. 1985)), no caminho de Djá para o arrozal, é – além de imposição do “real objetivo” – permissão para um *cumprimento*:

Dja tornou sobre si, de trabuz, por pau ou pedra, cuspiu na cobra. Atirou-lhe uma pedrada paleolítica, veloz como o amor. Aquilo desconheceu-se. O círculo abrupto, o deslance: a cobra largara o sapo, e fugia-se assaz, às moitas folhucas, lefe-lefe-lhepte, como mais as boas cobras fazem. De outro lado, o sapo, na relvagem, a rojo se safando, só até com pouquinho pontinho de sangue, sobrevivo. O sapo tinha pedido socorro? Sapos rezam também – por força, hão-de! O sapo rezara.

Djaiaí, sustou-se e palpou-se – só a violência do coração bater. A mãe, de lá gritando, brava ralhava. Volveu, travestia o garbo tímido, já de perninhas para casa.

E o arrozal não chegara a ver, lugar tão vistoso: neblinuvens. – “A bela coisa!” – mais e mais, se disse, de devoção, maiormente instruída. (ROSA, 1985, p. 196)

O singelo símbolo da “pedra paleolítica” contorna a estória em ciclo, conecta-se com a principiante questão “Tendo ali vestígios de pré-idade?”. A “idade”, signo exemplar da

incontornabilidade do tempo retilíneo, retorna à sua anterioridade: no que a pré-idade possui de pré-história (no que reverbera da pedra paleolítica) e pré-entrópico (no que a emergência mesma de tal pedra) ao fim da narrativa, encerra em regresso ao seu princípio. Há, ainda, um aspecto interessante sobre a ponto de vista do narrado. Observemos a sentença “O sapo tinha pedido socorro? Sapos rezam também – por força, hã-de! O sapo rezara”: a questão que se propõe é resolvida com o movimento de proximidade ao fluxo de pensamento de Dja, como se a força do anseio pela antropomorfização do sapo, em fé, transpusesse a distância encetada no tom de “O sapo tinha pedido socorro?” pela certeza “Sapos rezam também – por força, hã-de! O sapo rezara”. Dja, portanto, concede – por meio de sua imaginação – força de espírito e inteligência aos sapos. Se os sapos rezaram, a presença da menina no lamaçal foi uma efetivação, um evento cuja parte que representa (a aventura de Dja) é aprofundado em sentido na posterior conjunção (a salvação do sapo). Dja, ainda que devota à “bela coisa” relembra deste espaço, não alcança o arrozal: antevisto, mas não visto.

### 8.37 – UAI, EU?

Narra-se, em “Uai, eu?”, a vez de Jimirulino. O mote da estória aproxima-se, demasiadamente, a mais de um aspecto da composição geral de “Antiperipléia”. O conto tem início com a questão “SE o assunto é meu e seu, lhe digo, lhe conto; que vale enterrar minhocas?” (ROSA, 1985, p. 197), encerrando em si uma operação narrativa dialogada, cujo destinatário, só mais tarde saberemos, é um “senhor advogado”: “Se o assunto é seu e nosso, lhe repito lhe digo: minha encaminhamento, veja só, conforme comi, banana e casca” (ROSA, 1985, p.199). Entendemos, portanto, quando chegamos ao fim de “Uai, eu?”, o direcionamento das perguntas do protagonista. Contudo, tal encetamento de interlocução – em gesto inaugural de primeira leitura – compõe uma estrutura de diálogo indeterminante pelo movimento de uma ampliação: à maneira do “convosco componho” que abre “Curtamão”, a asserção de que o “assunto é meu e seu” insere o leitor – potencial, virtual, silencioso – no colóquio. Sobre a estrutura da estória, temos a concentração em Jimirulino (outro Prudecinheiro). O enredo trata dos caminhos que o levaram a ser preso:

[...] De como aqui me vi, sutil assim, por tantas cargas d’água. No engano sem desengano: o de aprender prático o desfeito da vida.

Sorte? A gente vai – nos passos da história que vem. Quem quer viver faz mágica. Ainda mais eu, que sempre fui arrimo de pai bêbedo. Só que isso se deu, o que quando, deveras comigo, feliz e prosperado. Ah, que saudade que eu não tenha... Ah, meus bons maus-tempos! Eu trabalhava para um senhor Doutor Mimoso. (ROSA, 1985, p. 197)

Assim a gente ia e vinha, a essas fazendas por doentes e adoecidos. Me pagava mais, gratificado, por léguas daquelas, às-usadas. Ele, desarmado, a não ser as antes ideias. Eu – a prumo. Mais meu revólver e o fino punhal. De cotovelo e antebraço, um homem pode dispor. Sou da laia leal. Então homem que vale por dois não precisa estar prevenido?

Pois, por exemplo: o dia deu-se. Foi sendo que.

Meu patrão se sombreava? – o que nem dava a perceber. Mas, eu sabendo. As coisas em meus ombros empoleiradas. Dos inimigos dele: os que a gente não quer, mas faz. Havia súcia. Os miasmas, os três: Chico Rebuçe, por muito mingrim, tão bocotudo; um Chocó, que por dinheiro dava a vida alheia; e o que mandava, seo Sá Andrades Paiva, espírito sem bicarbonato. (ROSA, 1985, p. 198)

O privilégio do desengano, concedido pelas ideiazinhas de Dja, não é dado a Jimirulino. O ir ao contrário da história (“a gente vai – nos passos da história que vem”), novamente em semelhança ao antipériplo de Prudecinhanho, confere uma centralidade na individualidade dos sujeitos, em suas pequenidades, centralidade que é fundamento dessa contra-corrente. O homem vai, “faz mágica”, reafirma o destino pessoal (outra forma de ordenar os acontecimentos, não racionalizante, intuitiva) ante a generalidade do comboio da história. Algumas composições estruturam a concepção de tempo no conto: 1. Em “Ah, que saudade que eu não tenha... Ah, meus bons maus-tempos!” é estabelecida uma colisão entre os polos do lembrar e do narrar (presente). O “que saudade que eu não tenha”, espécie de ato falho enfatizado, cria uma expectativa sobre algo que se suspeita existir pela ação mesma de negação: a saudade não tida, portanto, é lembrança conjunta do momento anterior e posterior ao assassinato da narrativa. A anterioridade amena, insuspeita de sua tragédia (desfeito), é o viver sem desengano. O “bons maus-tempos” reafirma nosso argumento anterior, tendo em vista que o “bom passado” é somente a névoa que encobre o por vir destinado do “mau futuro”, as coisas que se empoleiraram no ombro de Jimirulino (“As coisas em meus ombros empoleiradas”); 2. Sobre o excerto da página 198 da nossa edição, a segunda passagem supracitada, temos o marco temporal da virada para o “grande evento” – o assassinato, pelas mãos de Jimirulino, dos inimigos mencionados de Doutor Mimoso. Em “Pois, por exemplo: o dia deu-se. Foi sendo que.”, há um claro contraste entre a subiteza de um “dia deu-se” e o movimento processual do “foi sendo que”. Apesar de superficiais e formalmente aparecerem como proposições contrastivas sobre a percepção temporal, ambas estruturas convergem para o mesmo sentido: o dia dado é o cumprimento da destinação do

personagem, cujo “sendo” – por não ser um encadeamento de acasos – emerge como desenvolvimento de uma figuração anteriormente atribuída.

Em torno da composição dos personagens, temos a uniformização significativa dos antagonistas de Doutor Mimoso e, por extensão, inimigos de Jimirulino: apesar de enumerados os Chico Rebuque, Chocó, seo Sá Andrades Paiva, todos os quase-personagens funcionam como menções que se contrapõem à subjetividade do protagonista e que exercem papel motor na efetivação do evento narrado. O Doutor Mimoso, apesar de querido contraparte de Jimirulino, espécie de imagem ideal bastante caracterizada (“Inda hei porém de ser inteligente, bom e justo: meu patrão por cópia e imagem” (ROSA, 1985, p. 199), diz-nos o narrador-protagonista), também exerce, por sua vez, papel orbital (ainda que não se estruture amorfizado, sobretudo pela influência que impele, como projeto e projeção, em Jimirulino). A espacialização da estória é de todo indeterminada, sabe-se apenas de um “ir e vir” por aí, às léguas, de Jimirulino e Doutor mimoso (“Assim, a gente ia e vinha, a essas fazendas por doente adoecidos. Me pagava mais, gratificado, por léguas daquelas”). Prossigamos:

Moderado então ele me instruiu: – “*A gente preza e espera a lei, Jimirulino... Deus executa!*” – e não era suspiro, não, eram arejos de peito, do brio fidalgo. Homem justo! Mais fornecido falou, palavras reportadas, nesse debate.

Eu, olhando para o silêncio, já com beiradas duvidadas. Fui-me enchendo de vagarosamente – o que estava me tremeluzindo. Meu destino ia fortíssimo; eu, anônimo de família. Daí, já em desdiferenças, ele veio: – “*Deixa, Jimirulino...*” – se a melhor luz faz o norte. – “*Deixa. Um dia eles pela frente topam algum fiel homem valente... e, com recibos, pagam...*” – afirmador, feito no florear com a lanceta. Disse, mas de enfim; tendo meigos cuidados com o cavalo. Que inteligência!

E peguei a ideia de que. Respirei respiração, entanto que para ásperas coisas, entre o pinote e o pensamento, enfim clareado. O mais era fé e brinquedo. Eu estava na água da hora beber onça... Me espremi para limonadas.

Saí, a reto, à rédea larga. A abreviar com aqueles três juntos – de oh-glórias! numa égua baía clara. E cheguei. Me perfiz, eu urgenciava. Atirei num: rente alvejável. Sem vais nem vens, desfechei noutro. Acertei o terceiro, sem más nem boas. Quem entra no pilão, vira paçoca! Nulho, nenhum viveu, dos coitados.

Me prenderam – ainda com fôlegos restantes – quando acabou o acontecido. Desarranjanção, a má-representação, o senhor sabe, senhor advogado. (ROSA, 1985, p. 199)

Não podemos desconsiderar que, sob uma visão “de fora” – sobretudo racionalizada – da narrativa, o fato de Jimirulino ter sido “arrimo de pai bêbedo” e ser “anônimo de família” coloca Doutor Mimoso em condição quase paternal (é dito pelo protagonista, sobre a afetuosa relação: “Me apreciava, cordial. Me saudava segurando minha mão – mão de pegar pão” (ROSA, 1985, p. 198)). O “*Deixa. Um dia eles pela frente topam algum fiel homem valente...*

e com recibos pagam...” proferido pelo doutor, poderia, sim, ser apreendido como fidalga provocação. Contudo, ao considerarmos a relação da estória com a significação geral do *Tutaméia*, torna-se nevrálgico a percepção da insistente presença de uma “engenhosa providência” (“Deus executa”) ou do destino no concerto de tais eventos. Jimirulino, como quem observa – distante – uma revelação a se cumprir, ia-se “enchendo de vagarosamente”. Está como quem assiste à ascensão (primeiro interna, “vagarosamente”, depois externa, “fortíssima”) de sua particular destinação. “Entre o pinote e o pensamento”, ou seja, entre o gesto destinado e a conscientização narrada desse mesmo gesto, a efetivada iluminação, o som entendido entre os ruídos dos caminhos oblíquos, mas preordenados.

### 8.38 UMAS FORMAS

O plural do título – “Umas formas” – revela a problemática e movente moldura do ente extraordinário da estória: “[...] De meses, o absurdo frequentava a cidade. Um fantasma, primeiro; depois, o monstro” (ROSA, 1985, p. 200). O povo, do lugar indeterminado, em polvorosa: “Todos vinham queixar-se do extra-humano. Nunca houvera ali tais fenômenos, no século!” (ROSA, 1985, p. 201). O padre inominado, figura central do conto, é o fundamental complexificador do fechamento dos acontecidos, como veremos mais adiante. Ao seu lado (quase não percebidos, mas observadores indispensáveis à narração), estão o maçom e o sacristão. “Umas formas”, superficialmente mera estorieta sobre fantasmas, é peça fundamental do *Tutaméia*, em sua estruturada proposição de significações sobre o caos e o cosmos. Começemos a analisar, então, antepenúltima parte da obra:

TARDE, para o lugar: fechada a quieta igreja, sua frontaria de cem palmos; o adro ermo – com o cruzeiro e coqueiros – o céu desestrelado.

Era a matriz antiga, nela jazendo mortos, sob lajes, gastos os tituleiros: “Comendador URBANO AFFONSO DE ROJÕES PARENTE... benfeitor... venerado...” – mementos sem recordação. “Monsenhor EUZÉBIO DA MATTA... praeclarus vir inclytus praelatus...” Outro tempo o levará. “DÍDIA DORALENA ALMADA SALGOSO... na mocidade... dorme...”

Dez da noite e lua nova. O padre, rápido, magro como se a se emboscar, metera-se lá dentro.

Viram-no só os dois homens, o maçom e o sacristão, escondidos em cima, no coro. Os habitantes evitavam a desoras a rua. [...]

O padre, nervoso moço, ficava pequenino no meio da nave – e se sentia ainda mais assim, canônica e teologicamente. O mundo, vão de descomedir-se, mofoso confuso removendo-se. Vinha ele, sacerdote, porém, de derrotar o demônio,

fervorava-se tal de fiúza e virtude, repleto. Entretanto, a não ser a frouxa lâmpada vermelha do Sacramento, em escuro a igreja repassava-se. (ROSA, 1985, p. 200)

A marcação temporal que abre a estória, “TARDE, para o lugar”, correlacionada à rara precisão-de-relógio “Dez da noite e lua nova”, esvazia de objetividade o segundo termo: o “tarde para o lugar”, ou seja, o tempo em sua relatividade, ameniza a necessidade de exatidão, pois, implicitamente, diz-se “as dez horas *daqui* não são as dez horas *dali*”. No entanto, voltemos agora ao nosso argumento de que “Um formas” é mais do que uma mera estória fantasmagórica. Primeiro, notemos que, na narração, um inicial mural atmosférico é criado de maneira a enfatizar o caricatural do fantástico: 1. Os eventos acontecem dentro de uma igreja de hiperbólicos “outros tempos”, antiga, e “nela jazendo mortos”; 2. Os habitantes do lugarejo, e não sabemos de onde, evitam “as desoras das ruas”; 3. Menciona-se a figura da lua nova, aponta-se para escuridão do local. Somente com a entrada do padreco temos uma verticalização das reverberações significativas da estória. O sacerdote aprofunda o mero sentido do extra-humano para o caótico, para a deformidade do evento: primeiro, atribui ao mundo o primado do redemunho, do nevoento remexer não ordenado (“O mundo, vão de descomedir-se, mofoso confuso removendo-se”); depois, propõe a si mesmo a tarefa de vencer o demônio, retornar ao pacato, trazer os eixos perdidos daquele lugar. No prosseguir de nossa análise, refletiremos sobre a importância medular que a atestação “Vinha ele, sacerdote, porém, de derrotar o demônio” assume no conto. Analisemos, agora, estes excertos:

Ora, nada. Sacristão e maçom, trafeitos surpresos, do alto espíavam.

O fantasma tinha sido de mulher. Dessueta nos trajes, sem gestos – os tardos passantes assombrando-se – aparecera em toda parte. Não a pudera o padre vislumbrar. *Temem-na, mais, por mirável, formosa?* – cogitara, em espécie instintiva de tristeza. Sempre visões deviam referir o horrendo – do lado dos mortos, que, com permissão, retornam.

Entanto em encanto ninguém falasse, surdo só ele imaginando-a: outro lume, morosa, obstinado seu aspecto de criatura. Desde que origem? O padre tapava o espírito, demais.

[...] Virava-se o padre, a bracejar, rezar. Voltava-se porém para a parede: e em tela se dava, parcelas, recolhidas aqui, onde e lá, que datas? Não carregava a excessiva realidade de pessoa – a beleza desordenada.

[...] Ele se resguardava casto sob o tiro de tentações, orçava-lhes os embates. O diabo pintava dentro dele? Teve de espertado temer então os próprios pensamentos e palavras. (ROSA, 1985, pp. 200-201).

Há dois pontos fundamentais a serem comentados sobre o trecho supracitado: as características imaginadas do suposto fantasma de Dídia (por parte do padre) e a reversão do caótico na narrativa, que passa de um elemento externo (o vulto) ao interno (a obscura

profundeza do sacerdote). A conjecturada beleza do espectro que, segundo o narrador, “em encanto ninguém falasse” (dos que a avistaram), é consequência do represado – e quase incontido – desejo do padre: “Ele se resguardava casto sob o tiro de tentações, orçava-lhes os embates. O diabo pintava dentro dele?”, eis o caos internalizado do sacerdote. No entanto, há uma interessante proposição sobre o caótico a partir da figura do fantasma. Observemos, em particular, estas duas sentenças, já supracitadas: “Temem-na, mais, por mirável, formosa? [...] Sempre visões deviam referir o horrendo – do lado dos mortos, que, com permissão, retornam” e “Voltava-se porém para a parede: e em tela se dava, parcelas, recolhidas aqui, onde e lá, que datas? Não carregava a excessiva realidade de pessoa – a beleza desordenada”. Em torno do primeiro excerto, percebamos que o elemento caótico, cogitado pelo padre sobre Dídía, reverbera da beleza ideal que ele mesmo atribui à morta. Portanto, a desordem dá-se pelo belo deslocado, presente descabidamente no mórbido. A segunda passagem, por sua vez, conforma nosso argumento a partir de dois movimentos: 1. As partes recolhidas, que formam o compósito final da figura de Dídía na idealidade do padre, vem de um “onde”, um “lá”, um “quando” que não se sabe (“recolhidas aqui, onde e lá, que datas?”). 2. Ao termos esse primeiro ponto em consideração, perceberemos uma ambiguidade na expressão “beleza desordenada” atribuída ao fantasma: no primeiro sentido, a beleza “desordenada” pode referir-se ao que já comentamos sobre o “belo deslocado” do espectro; em segunda significação, temos em vista a correlação que erige entre “Não carregava a excessiva realidade de pessoa” e “beleza desordenada”, não sabemos se a desordem de tal beleza advém de sua excessiva idealidade e perfeição, ou se a “beleza desordenada” refere-se à “excessiva realidade de pessoa” (a beleza em seus limites concretos, terrenos, “desordenada” porque impossibilitada de total idealidade harmônica). Essa dubiedade será pertinente para refletirmos sobre a morte do pároco:

[...] Todas as noites não rojam uma igual profundeza. Cá o sacristão também se prosternou, junto ao harmônio. Recuara o maçom, até a parede, ao grande olho gradeado.

Sendo meia-noite. Sopitados, os três. Tanto o padre toporava?

No repente!

O padre – caído – dele se afastava, gerara-se, quadrúpede, formidando, um ente... O maçom e o sacristão em esgarzeio de estupor, viam o que tresviam. Sombração.

A porca preta! – desdominada, massiva, peluda – pulava o gradil, para a abside, galgava os degraus do altar, vindo estraçalhar a toalha, mantel puríssimo de linho... Mas, empinada, relanceou para cima – fogo, em pez e fauces. Vai e virou que desceu, em tropelão, a nenhum urro, ao longo da nave desembestada, pegou enfim para subir a escada do coro.

Maçom e sacristão duvidavam, como ainda hoje, cada vez, daquilo, de que sempre um pouco mais se esquecem: imaginação, aparição, visto. Nada o padre explicasse, do estranhifício.

Todavia, desde a data, ele se transformara – afinado, novo diáfano, reclaro, aí se sorrindo – parecia deixado de toda matéria. Também, e tão velhinho moço, depois logo morreu, suave, leve, justo, na sacristia ou no jardim, de costas para tudo. (ROSA, 1985, pp. 202-203)

Estão presentes, no trecho supracitado, formulações que suspendem a resolução definitiva para o “caso” extraordinário da estória: o “viam que tresviam”, que pode sugerir a visão imaginada da besta ou a má iluminação da igreja; a dúvida do sacristão e do maçom em torno da factualidade do acontecido, “sempre um pouco mais se esquecem: imaginação, aparição, visto”. Contudo, há uma outra “gramática”, contraparte da que duvida: o “gerarase”, que coloca a besta como saída do corpo do padre; a sequência de “afinado”, “suave, leve, justo” que implica que algo pesado, de gravidade, deixou o sacerdote. Teria, então, a reza penitente do pároco expulsado o “Leviatã” de seu próprio corpo ou o maçom e o sacristão alteraram o evento sob o jugo dos próprios medos? Existe, ainda, uma terceira opção, tendo a ver com o sentido de “beleza de desordenada” que anteriormente discutimos. O sacerdote, caminhando em terça vertente, poderia ter morrido de “excessiva realidade”, simbolizada pela desordem da porca “desdominada”: como o estraçalhar do “mantel puríssimo, de linho”, talvez o tão moço padre tenha sucumbido, descrente, ante o caótico real que lhe tomou as posses da projeção ideal-fantasmagórica de Dídida. O sacerdote morre de costas para tudo: ou para a desordem do terreno?

### 8.39 VIDA ENSINADA

O reaparecimento de Ladislau (So Lau) e a presença de outra alusão a Seo Drães não deve desviar nossa atenção da ascensão de Sarafim em “Vida ensinada”. O retorno de tais personagens – como presença, no caso do vaqueiro-chefe, e como menção no caso do fazendeiro – será devidamente comentado em nosso tópico seguinte, no momento da análise de Zingaresca (conto que, a seu modo, dá continuidade à “Vida ensinada”). Tentaremos, portanto, discutir a penúltima estória do *Tutaméia* tendo em vista, ainda, as características centrípetas que encetam relações analógicas com o todo da obra, tal como – desde o início desta dissertação – estamos a realizar. A volta dos mencionados personagens, ainda que significativa a partir do argumento de harmonização das partes distintas das *Terceiras*

*Estórias*, situa-se, a nosso ver, como elemento mais superficial na estória. Situação que, apenas em “Zingaresca”, tomará suas devidas proporções dentro dos objetivos teóricos e reflexivos deste trabalho. Concentremo-nos, agora, em Sarafim, em seu “enredo”: vaqueiro do grupo de So Lalau, mata – por acidente – o amigo Roxão e “herda” a esposa do fraterno morto. O essencial foi colocado, vejamos a estória:

AQUI no por aqui.

Um rebôo, poeira, o surgibufe: de frente, desenvoltada de curva, a boiada, geral, aquele chifralhado no ar. Avante à cavalga o ponteiro-guieiro soa trombeta de guampo; dos lados os cabeceiras – depois os costaneiras e os esteiras – alto se avistam, sentados quer que deslizados sobre rio cheio; mas, atrás, os culatras, entre esses timbutiando um vaqueiro da cara barbada, Sarafim, em seu cavalo cabeçudo.

[...] Escasso falava, pela língua começa a confusão; mesmo pensar, só quase repensa o conhecido, resumido por todos ou acontecido. Muitas coisas deixava para o ar – a gente tem de surto viver aos trechos – a alegria não é sem seus próprios perigos, a tristeza produz à-toas cansaços. Tomara ele que o escolhesse para o ponteiro, tocar o berrante, So Lau mandasse.

[...] Estava vivendo mais quente, gostava dela todas as vezes. Ela, pondo o tempo, havia de igual querer a ele – saliente guieiro algum dia à testa de boiada de Seo Drães, seu favorecedor. Devagar e manso se desata qualquer enlço, esperar vale mais que entender, janeiro afofa o que dezembro endurece, as pessoas se encaixam nos veros lugares (ROSA, 1985, pp. 204-205)

A tão curta sentença que abre “Vida ensinada” encerra em si duas percepções espaciais que, quase contraditórias, se complementam: o “aqui” sugere a certa precisão de um ponto no espaço; o “por aqui”, ao contrário, insufla movimento pelo que o “por”, justaposto ao “aqui”, adiciona de imprecisão, de um “aqui” que não é exatamente “aqui”. Implica, então, em um “aqui” diminuído em seu sentido de permanência, reforçando o substrato de passagem do “por aqui”. Falemos agora de Sarafim. A entrada do personagem dá-se em um movimento imageticamente significativo de centramento: do chifralhado amplo do reboio da boiada, foca-se na “barba do vaqueiro”. A partir disso, o centro de gravidade estabelecido em imagem, o desenvolvimento de seu drama pessoal, é colocado. Perceberemos, na verdade, que os traços caracterizantes de Sarafim e de seus eventos no tempo, ecoam como micro-imagens da enformação geral do *Tutaméia*: 1. Com “Escasso falava, pela língua começa a confusão”, reafirma não só a reiterada concepção do “erro do real” na obra, mas também da língua enquanto matéria impossivelmente objetiva, em obliquidade pós-babélica; 2. “Muitas coisas deixava para o ar – a gente tem de surto viver aos trechos” coaduna-se com “Devagar e manso se desata qualquer enlço, janeiro afofa o que dezembro endurece, as pessoas se encaixam nos veros lugares”: a primeira sentença propõe um viver pausado que, em seu ritmo, é um alcance

de sentido ascensional, das coisas que – deixadas para o ar – revolvem a partir da passagem pelos trechos; O “devagar e manso” da travessia (que está em evidência desde a alertada epígrafe que nos aconselha paciência ao se enveredar pelo *Tutaméia*) reverbera um sentido de culminância, a partir do qual as pessoas (como no a a z das *Terceiras Estórias*), individuadas, ocupariam seus ordenados (supraordenados) lugares; 3. O tempo interno à narrativa poderia ser discutido na ligação estabelecida entre o desejo de Sarafim em se tornar o ponteiro da boiada (“Tomara ele que o escolhesse para o ponteiro, tocar o berrante, So Lau mandasse”) e a antevista revelação da concretização desse mesmo anseio (“[...] saliente guieiro algum dia à testa de boiada de Seo Drães, seu favorecedor.”): a onisciência do ponto de vista narrativo, ainda que a informação dada não possua papel “funcional” no prosseguimento do enredo, antecipa o fato como símbolo de uma consumação, um anúncio de um *por vir se* que se cumpre devagar e mansamente. Eis a consecução:

– *S’Lalau, se’o’ vem, vê...* – mas Sarafim, emperro, se detém de mostrar: por culpa que de descuido no ponteiro, erravam, com a boiada pela estrada enganada piorada, das que vêm-se retorcendo entre enfadonhos morros, o figuradio. Tirou um lembrar – que o Roxão, também marcado o marido, navegara com boiadas: no coice, não, mas tocador de buzina, guia-guieiro.

[...] – *Sarafim, eh* – ouviu e se teve pronto. – *Eh, Sarafim...* sustendo ele rente a So Lau o cavalo quebralhão. – *Você vai de ponteiro* – dá-que.

So Lalau determinava – o de quem me dera! De repente, só o faz-se-que, vem, um dia, tudo do ar, não seja a dúvida, debaixo do pé da palavra, nesse menos, mais, ninguém fazia questão... Agora – e ele, até aí sem saber que era, que podia ser assim – a fácil surpresa das coisas. Tempo para se pasmar não lhe sobrasse, com o quê e quanto. Traçou correia no instrumento. (ROSA, 1985, p. 207)

O trecho supracitado dimensiona significativa profundidade psicológica em Sarafim, pelo que enviesadamente, quase desapercibidamente, sugestiona. Quando o protagonista lembra que “Roxão, também marcado o marido, navegara com boiadas, [...] tocador de buzina guia-guieiro”, algo de inocência é rasgado no personagem. Em um primeiro momento, diz-se que o assassinio do amigo foi um acidente: “[...] e ele Sarafim a par de nenhum rixar, nem de armas, a garrucha soltada caiu e disparou, aí o Roxão morto” (ROSA, 1985, p. 205). Posteriormente, sabemos que Sarafim sempre admirou a beleza de Inácia (viúva de Roxão): “Em tal reparou que era bonita; toda a vida não sabendo que a notara assim?” (ROSA, 1985, p. 206). O acidente e a revelação do quase inconsciente desejo que o protagonista nutria pela esposa do morto, em conjunção com a casual lembrança de que o lugar antes assumido por Roxão na boiada é o mesmo que ele, Sarafim, gostaria de assumir, imprime – de forma oracular – um obscuro viés no ponto centrípeto de “Vida ensinada”. Dito isso, como figura no

trecho supracitado, podemos observar o cumprimento do prenúncio da ascensão de Sarafim. Interessa-nos, agora, não o evento *per se*, mas o que transmite – em suas formulações – sobre particular concepção da ordenação dos eventos. O “vem, um dia, tudo do ar”, a “fácil surpresa das coisas”, reverberam – sob o ponto de vista “de baixo” do protagonista – uma moção casual dos acontecimentos que, em momento anterior, já haviam sido colocados como sina. Finalizemos:

Tomou o ponto, refinito montado, à frente daquela exata boiada, de So Lau, sendo que de Seo Drães. Sarafim via a estrada vasta miudamente.

Mas era de tarde, ao puro da aragem, do sol já só o rabo, por essa altura de horas. Inda não ia tocar imponente o berrante, pois que vindo o gado vagarado, sem porquanto dar nem precisão nem azo, e impedido ele de bobeação, qualquer brinquedo. Do que não haviam de rir, nesse debalde, nem o reprovar. – *Boi adiante...*

Ao Te-Quentes, velho lugar de pastura e aguada, onde deviam sentar bivaque e o cozinheiro já estaria cozinhando o feijão e torresmos.

Ali lá chegavam – davam com cavalos e barracas, de uns ciganos – de encontro. (ROSA, 1985, pp. 207-208)

Iniciada em rebooo, finda-se a estória com promessa de encontro, em horas de não-relógio da “pura aragem”, “do sol já só o rabo”. As trombetas de Sarafim, ainda silenciosas, anunciam o não-fim, o prolongamento do “boi adiante”. Sarafim, contudo, em seu trono de ponteiro<sup>79</sup>, no seu vero lugar na exata boiada. Chegaremos, avante, em “Zingaresca”.

#### 8.40 ZINGARESCA

Esta “hipógrafe”, que figura no fim de “Vida ensinada”, é pertinente sobre o que argumentaremos em torno de “Zingaresca” e do papel que a estória ocupa e exerce na ordem-para-a-unidade do *Tutaméia*: em resposta à *Copla viajadora* “Se caminhamos uma rês/ vinte passos por segundo,/ me diga, sendo profundo:/ quanto ela anda em um mês?” (ROSA, 1985, p. 208), temos “O que ela anda, pouco faz,/ seja para trás ou para diante:/ a rês caminha o bastante/ indo para diante ou para trás” (ROSA, 1985, p. 208). A estrutura cíclica, não entrópica, que havíamos argumentado, desde o início, sobre a composição geral das *Terceiras Estórias*, toma vez no adiante ou para trás, no para trás ou adiante, da resposta à copla. Em

---

79 Segundo a versão da Bíblia de Jerusalém, encontramos no *Livro de Isaías* que os “serafins” ocupavam um lugar elevado, perto de Deus: “[...] vi o Senhor sentado sobre um trono alto e elevado. A cauda da sua veste enchia o santuário. Acima dele, em pé, estavam serafins, cada um com seis asas: com duas cobriam a face, com duas cobriam os pés e com duas voavam.” (ISAÍAS, 6 1-2).

forma simétrica ao aconselhamento de Schopenhauer no índice de releitura, temos o nome Zingaresca: começado com “Z”, terminado com “a”, induz *Tutaméia* ao moto-contínuo. Há, também em “Zingaresca”, o retorno de alguns personagens: Ladislau e o cachorro Eu-Meu (“rente o cachorro cor de sebo” (ROSA, 1985, p. 209)), Floflor e a ciganada, Sarafim. Contudo, mais fundamental do que o mero retorno dessas figuras, a estruturação de imagens de “conjunção” nesta última estória exerce o sentido de intencionada unidade, do centro de atração que proporciona qualquer encontro. A sequência estabelecida entre “Vida ensinada” e “Zingaresca”, ainda que em nível superficial pareça encetar uma lógica de linearidade, expressa, sobretudo, o símbolo de confluência: a junção de fluxos d’água distintos, a formação de um novo rio que, se em constante fluir, acabará por confluir com outro, em perene moção circular. Analisemos alguns trechos da estória:

Sobrando por enquanto sossego no sítio do dono novo Zepaz, rumo a rumo com o Re-curral e a Água-bona, semelhantes diversas sortes de pessoas, de contrários lados, iam acudir àquela parte.

A boiada, do norte.

Antes, porém, os ciganos de roupagem e de linguagem, tribo de gente e a tropa cavalariça. Zepaz se irou, ranhou pigarro.

[...] A boiada apareceu e encheu as vistas. Era de tardinha. A ciganada se inçando, os vaqueiros repeliam esses malandantes, sofrevam as bridas, sem de negócio nem conversação. O Padre deu viva, arrecadou o rosário em algibeira. Zepaz mandou a mulher se recatar, ela saiu da porta, dada formosa risada.

[...] Zepaz estava com juízo quente. E que quais vinham lá aqueles dois: o cego, pernas estreitas de andar, com uma cruz grande às costas; o guia – rebuço de menino corcunda, feio como um caju e sua castanha. – *Menino é a mãe!* – ele contestou, era muito representado. Era o anão Dinhihã. Retornava para sertões, comum que o dinheiro corre é nas cidades?

[...] O preto Mozart se praz do variar de tanta gente ajuntada. De dentro, a mulher de Zepaz canta que o amor é estrelas. Zepaz tranca portas. (ROSA, 1985, pp. 209-210)

Eis a transmutação da corrente reiterativa: de narrativas cujos cernes estruturadores são eixos de gravidade centrípeta, passamos ao campo geral, mosaico, de uma quase frenética comunhão de personagens, passantes e passageiros. A ciganada que “se inça” ao lado de vaqueiros que a repelem; ao “viva” do Padre subsegue fugazmente o foco em Zepaz, que “mandou a mulher se recatar”; a chegada súbita de um anão e um cego. O “ variar de tanta gente ajuntada”, como é dito por Mozart, e metaforicamente implica a estrutura do *Tutaméia*: cujas variadas partes, analogicamente contínuas, (re)ordenadamente propõe-se “ajuntadas”. O prenúncio do encontro entre os vaqueiros e ciganos, que dá início ao conto (atentemos para a formulação “semelhantes diversas”, símbolo que ecoa nosso quase repetitivo argumento: “[...] semelhantes diversas sortes de pessoas, de contrários lados, iam acudir àquela parte”),

ressoa a ascendente estrutura da ordem-para-a-unidade que cada conto figurou em *pars pro toto*, estrutura antevista na realização repetidamente “diferançada” de cada título da obra. Concluamos com esta passagem:

Segundo o preto Mozart: – *Só assim o povo tem divertimento*. Se disse: sem beber, o Padre aguentasse remir mundo tão em desordenância? Inda se ouvindo um galo que cantava sem onde. A boiada se abanava. So Lau decide: – *São coisas de outras coisas...* Dá o sair. Se perfaz outra espécie de alegria dos destrambelhos do Racho-Novo. Serafim sopra no chifre – os sons berrantes encheram o adiante. (ROSA, 1985, p. 212)

“Assim, de manhã cedo à tarde, tudo se inteirou num arredondamento” (ROSA, 1985, p. 204), diz-nos a epígrafe de “Vida ensinada”. O Padre, bebe contra a desordenância do mundo. João Guimarães, à desordenância, propõe a reordem, uma nova composição cósmica. As “coisas de outras coisas” de So Lau apontam para o renitente *por vir* das *Terceiras Estórias*, do belo oblíquo e remexido, do outro sempre outro da “terceira margem” nunca alcançada (e que vale pelo que movimenta, pela correnteza, imagem precisa do não-afínco). Serafim, agora ascendido, ex-Sarafim, toca os berrantes do adiante, do avante do “sem onde” em que o galo canta, da amplidão grandiloquente e imprecisada do espaço. Toca berrantes não escatológicos, portanto. Berrantes que anunciam nova origem. Berrantes e não trombetas.

## 9 POR SER EXATO, TODO FIM É IMPOSSÍVEL: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“A um gênio, do porte de Rosa, o que interessa, afinal, é a sua obra deixada. Ela que vai continuar sua vida na eternidade”.*  
(DANTAS, 1975, p. 46)

*Paulo Dantas, em Sagarana Emotiva*

Chegada a conclusão deste trabalho, é possível que pensemos como o narrador de “El Imortal”, de Jorge Luis Borges: “A mi entender, la conclusión es inadmisible” (BORGES, 1982, p. 21). Sugere-nos o título deste capítulo final, composto de trechos de “Desenredo” e “Reminiscção”, a impossibilidade que subjaz em qualquer tentativa de total abarcamento da obra de João Guimarães Rosa, de buscar – em seus livros – o ultimato de uma leitura exata. Nos capítulos introdutórios deste estudo, em nossas teóricas fundamentações, talvez algo sobre essa mesma impossibilidade tenha se colocado às vistas. Tentamos, por diversas vertentes, efetuar uma aproximação do *Tutaméia*. E ficaram manifestos, nesse esforço de aproximativo, os milhares de passos que se interpõem, como abismo, entre qualquer espírito crítico ou teórico e as *Terceiras Estórias*. O que ascende, portanto, é a obra: em altar de degraus intransponíveis. Paulo Dantas, amigo de João Guimarães Rosa, diz do *Tutaméia*, no *Sagarana Emotiva*: “Rosa percebia o meu sincero desinteresse por essa parte complementar de sua obra” (DANTAS, 1975, p. 26, grifos nossos). Após a publicação de *Grande Sertão: Veredas*, talvez fosse mesmo inevitável que as estórias rosianas passassem como composições ancilares: no entanto, ao estudarmos o *Tutaméia*, almejamos, sobretudo, demonstrar (por meio do nosso recorte de pesquisa) o lugar não secundário do livro. Principalmente, ansiamos demonstrar sua forma meditadamente intrincada, sua vivacidade além-prefácios.

Contudo, ainda não questionamos possíveis sentidos, a serem inteligidos, na quantificação quase precisa dos títulos pertencentes à obra: o que nos dizem esses 4 prefácios e 40 contos, em suas formas numerais? Em seu aspecto visual, a composição do 44 assemelha-se a algo que já comentamos sobre as relações do A a Z do índice das *Terceiras Estórias* e do Z a A que se insinua em “Zingaresca”, também sobre a reversão espelhada em

TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS) e TERCEIRAS ESTÓRIAS (TUTAMÉIA)<sup>80</sup>: o 44, sendo o mesmo para trás e para frente, singelo e “tutamêico” palíndromo numérico, impele-nos a pretensa inesgotabilidade da obra, seu cíclico movimento, sua nostálgica e esmerada ordem-para-a-unidade. Meditemos, ainda, sobre algumas implicações concernentes aos números 40 e 4, separadamente. Ficaram claras, dentro de nossas discussões, as frutíferas (e reordenadas) referências bíblicas que permearam o *Tutaméia*. Saliente-se que o número 40 aparece renitentemente na Bíblia. Agora, reflitamos: 1. Em *Mateus* 4 (1-2)<sup>81</sup>, Jesus jejua durante 40 dias e 40 noites, resiste a satanás, resigna-se à fome; 2. Em *Atos* 1 (1-3)<sup>82</sup>, Jesus fala do reino de Deus, aos seus discípulos, por 40 dias. Depois, ascende aos céus (ATOS 1, 8-9)<sup>83</sup>. O jejuar de Jesus, o resistir ao diabo, ressoa nas atitudes cósmicas que comentamos sobre o *Tutaméia*? Lembremos, sobretudo, a tão veemente vontade rosiana de vencer o diabo pelo ato de escrita, e que o diabo de Rosa (como demonstramos em partes anteriores de nosso estudo) é o elemento caótico por excelência. As passagens de *Atos* são quase absurdamente conectadas com o projeto criativo do *Tutaméia*, tal como enfatizamos neste estudo: Jesus prega a palavra de Deus e sobe, retira-se, para o estado de comunhão, em unidade, com o próprio Deus de quem é filho. Outras interpretações, sobre a relação das *Terceiras Estórias* com o número 40 em suas manifestações bíblicas, poderiam ainda ser comentadas, mas esse tipo de problematização encerraria material para outro aprofundado estudo.

Mas e o número 4? Anco Márcio Tenório Vieira, ao discutir sobre o simbolismo da cabala judaica, em *Dante, a poesia e sua forma cristã*, sustenta que “o 4 é o símbolo de completude, da visão totalizadora, e do nome impronunciável de Deus: YHVH” (VIEIRA, 2017, p. 123). Sabemos que João Guimarães Rosa foi leitor de textos cabalísticos<sup>84</sup>. Cogitar

---

80 Pudemos consultar, no momento de finalização desta pesquisa, uma versão física da primeira edição do *Tutaméia*. Tal inversão entre título e subtítulo também consta na edição da José Olympio de julho de 1967.

81 “Então Jesus foi levado pelo Espírito ao deserto, para ser tentado pelo diabo. Por quarenta dias e quarenta noites esteve jejuando. Depois teve fome”, segundo a versão da Bíblia de Jerusalém.

82 “Fiz meu primeiro relato, ó Teófilo, a respeito de todas as coisas que Jesus fez e ensinou desde o começo, até o dia em que foi arrebatado ao céu, depois de ter dado instruções aos apóstolos que escolhera sob a ação do Espírito Santo. Ainda a eles, apresentou-se vivo depois de sua paixão, com muitas provas incontestáveis: durante quarenta dias apareceu-lhes e lhes falou do que concerne o Reino de Deus”, segundo a versão da Bíblia de Jerusalém.

83 “Mas receberéis uma força, a do Espírito Santo que descerá sobre vós, e serei minhas testemunhas em Jerusalém, em toda a Judeia e a Samaria, e até os confins da terra. Dito isso, foi elevado à vista deles, e uma nuvem o ocultou a seus olhos”, segundo a versão da Bíblia de Jerusalém.

84 Na dissertação *Sob o tapatrava de Guimarães Rosa: o misticismo na vida e na literatura de Joãozito* (2009), Chiara de Oliveira Carvalho Casagrande Ciodarot Di Acox comenta os cadernos de João Guimarães Rosa,

tais implicações não seria de todo inusitado se, pensando sobre as reverberações do número em perspectiva cabalística, percebêssemos as duas colocações do 4 no *Tutaméia*: primeiro, em par cíclico (44), o que reforça a imagem de “todo orgânico” que defendemos sobre a obra, a “visão totalizadora”; segundo, o 4 individual, quantificação dos prefácios nos quais a voz autoral do criador das *Terceiras Estórias* coloca-se, de maneira *indireta e oracular*. Aliás, talvez não seja vão lembrarmos que, apesar de reveladores, em nenhum dos quatro prefácios da obra consta a assinatura de João Guimarães Rosa. Em “Sobre a escova e dúvida”, a partir do qual argumentamos uma voz autoral em grau máximo de ascensão reveladora (em um diminuindo de suas cifras), Rosa aparece por meio de pseudônimos ou por citações diretas às suas obras. Seu nome, porém, não é mencionado.

Há outro aspecto que gostaríamos de comentar, nesta impossível conclusão. Uma das principais defesas encerradas neste estudo tem que ver com o caráter cósmico-poético que permearia o projeto criativo de João Guimarães Rosa, sendo o *Tutaméia* a manifestação ordenadamente mítica de tal característica. No entanto, parece-nos inevitável comentar que os cernes desse criador-ordenador, demiurgo de Cordisburgo, esteve latente em momento muito anterior de sua produção (precisamente 31 anos antes das *Terceiras Estórias*), na sua obra inaugural. Observemos este poema de *Magma*:

### Águas da Serra

Águas que correm,  
claras,  
do escuro dos morros,  
cantando nas pedras a canção do mais-adiante,  
vivendo no lodo a verdade do sempre-descendo...  
Águas soltas entre os dedos da montanha,  
noite e dia,

---

presentes no acervo do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros (como o acervo não está disponível virtualmente, foi-nos impossível o acesso direto a tais materiais). Entre as anotações encontradas, conta-se: “Joãozito anota ainda: “as ‘50 portas da luz’, as ‘32 sendas da sabedoria’, as ‘72 portas da esquerda’, as ‘72 portas da direita’. As 22 letras do hebraico, as ‘7 portas da alma’ = olhos, narinas, ouvidos e boca, ‘as 12 fronteiras do espaço’ (m% = título), ‘as 12 arestas do cubo’. Essas numerações são usadas para pensar a Magia e a Cabala, funcionando como imagens-mágicas, a que só iniciados tem acesso” (DI AXOX, 2009, p. 41)

na fluência eterna do ímpeto da vida...  
Qual terá sido a hora da vossa fuga,  
quando as formas e as vidas se desprenderam das mãos de Deus,  
talvez enquanto o próprio Deus dormia?...  
E então, do semissono dos paraísos perfeitos,  
os diques se romperam,  
forças livres rolaram,  
e veio a ânsia que redobra ao se fartar,  
e os pensamentos que ninguém pode deter,  
e novos amores em busca de caminhos,  
e as águas e as lágrimas sempre correndo,  
e Deus talvez ainda dormindo,  
e a luz a avançar, sempre mais longe,  
nos milênios de treva do sem-fim... (ROSA, 1997, p. 12)

O tom cósmico que ressoa das “Águas que correm” e da “fuga das formas desprendidas das mãos de Deus” é imperioso. E torna-se ainda mais significativo no poema que é a abertura, a origem, da primeira obra de João Guimarães Rosa. O eterno fluir dos sujeitos individuados do *Tutaméia* emerge em ritmo simétrico a essa “luz avançando”, a esse sempre “mais longe”, às “lágrimas sempre correndo”: não apenas em sua harmonia interna, mas, e também fundamentalmente, como o escandaloso potencial simbólico que encerra. A propósito, o duplo sentido encerrado nas significações da palavra “magma” é vultuosamente sugestivo do que, mais tarde, viria a se tornar, em forma e símbolo, a estrutura do *Tutaméia*, a derradeira obra. “Magma” pode significar uma massa pastosa, fluída se em altíssimas temperaturas. Se esfriada, por sua vez, é transfigurada em massa fundida, rocha. O magma, portanto, é outra ramificação simbólica do que se apreende das águas e rios rosianos: é o movimento e a detenção do gesto. Todo fim é exato, por isso mesmo inaplicável ao moto-contínuo criativo das *Terceiras Estórias*. Todo fim é impossível: a obra deve seguir o adiante da trombeta de Serafim.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2011;
- AGOSTINHO, Santo. **A Trindade**. São Paulo: Paulus, 1994;
- AGOSTINHO, Santo. **A Doutrina Cristã**. São Paulo: Paulus: 2002;
- AL-KHALILI, Jim. **Paradoxo: os nove maiores enigmas da ciência**. São Paulo: Editora Fundamento, 2014;
- AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica I**. São Paulo: Edições Loyola, 2001;
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes: 2008;
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martin Fontes, 2004;
- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006;
- (A) **BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulus Editora, 2019;
- BIZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano**. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1981;
- BOLLE, Willie. **Fórmula e Fábula**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973;
- BORGES, Jorge Luis. **El Aleph**. Buenos Aires: Emecé, 1982;
- CASSIRER, Ernst. **A filosofia do Iluminismo**. Campinas: Editora Unicamp, 1992;
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2009;
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa: Coleção Fortuna Crítica vol. 6**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- DANTAS, Paulo. **Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas**. São Paulo: Duas Cidades, 1975;
- DI AXOX, Chiara de Oliveira Carvalho Casagrande Ciodarot. **Sob o tapatrava de Guimarães Rosa: o misticismo na vida e na literatura de Joãozito**. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2009;
- DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011;
- ELIOT, T. S. **T. S. Eliot: Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018;
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I**. São Paulo: Vozes, 2014.
- GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011;
- HANSEN, João Adolfo. **O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.

- KAPLAN, Aryeh. **Sefer Yetzirah: The Book of Creation: in theory and practice**. Boston: Red Wheel/Weiser, 1997;
- LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e Modernidade: Formas das Sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003;
- MELETÍNSKI, E. M. **Os Arquétipos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019;
- MELLO, William Agel de. **João Guimarães Rosa: cartas a Agel de Mello**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003;
- NOVIS, Vera. **Tutaméia: engenho e arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969
- PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013;
- PLATÃO. **TIMEU-CRÍTICAS**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011;
- PLOTINO. In: BACARAT JÚNIOR, José Carlos. **Enéadas I, II e III – Porfírio, Vida de Plotino: introdução, tradução e notas**. CAMPINAS: 2006.
- QUINTILIANO. **Instituição oratória: tomo IV**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2016;
- RAMOS, Jacqueline. **Risada e meia: comicidade em Tutaméia**. São Paulo: Annablume, 2009.
- RÓNAI, Paulo. **Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020;
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019;
- ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997;
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001;
- ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, No Pinhém (Corpo de Baile)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016;
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985;
- SANTIAGO, Silviano. **Genalogia da ferocidade**. Recife: CEPE, 2017;
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Belo**. São Paulo: Editora UNESP, 2003;
- SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- STEINER, George. **Gramáticas da criação**. São Paulo: Globo, 2003
- STEINER, George. **Nostalgia del Absoluto**. Madrid: Ediciones Siruela, 2001;
- TZU, Lao. **Tao Te Ching: o livro do caminho e da virtude**. Tradução do Chinês Antigo para o Português de Fāng Chén. [s.l.]: Projeto Luz do Oriente, 2019;
- UNAMUNO, Miguel de. **Névoa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989;

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Dante, a poesia e a sua forma cristã**. Recife: Editora UFPE, 2017.

ZWEIG, STEFAN. **Autobiografia: o mundo de ontem**. Rio de Janeiro: José Zahar Editor, 2015.